



TITLE:

La Révolution française des écrivains :
Mercier, Hugo, Domesq, Michon, l'histoire
écoutée aux portes de la légende

AUTHOR(S):

Avocat, Eric

CITATION:

Avocat, Eric. La Révolution française des écrivains : Mercier, Hugo, Domesq, Michon, l'histoire écoutée aux portes de la légende. 仏文研究 2013, 44: 49-85

ISSUE DATE:

2013-10-09

URL:

<https://doi.org/10.14989/199909>

RIGHT:

La Révolution française des écrivains : Mercier, Hugo, Domecq, Michon, l'histoire écoutée aux portes de la légende

Eric Avocat

L'objet de cet article sera d'inventorier quelques-unes des formes par lesquelles la littérature s'est donné des prises sur un événement historique, la Révolution française, que sa complexité et sa densité ont toujours rendu insaisissable, et que sa place au cœur de la mémoire nationale a toujours rendu obsédant. On sait que, depuis sa naissance au feu même de l'événement, l'historiographie révolutionnaire a expérimenté un grand nombre de paradigmes théoriques et méthodologiques afin de cerner l'ampleur de ce bouleversement majeur des sociétés européennes. Mais la littérature n'a pas été en reste : les écrivains ont, eux aussi, été pendant plus de deux siècles en quête de la forme la plus juste pour dire et représenter une expérience historique inouïe, pour en capter une vérité qui ne cesse de se dérober, de se fragmenter, de se démultiplier. De l'essai aux mémoires, du roman historique au drame, de l'épique au burlesque, toute la lyre a été pincée, toutes les couleurs de la palette poétique essayées.

Il ne saurait être question ici de s'immerger dans un voyage au long cours au fil des représentations littéraires de la Révolution, qui ont irrigué le fleuve intranquille de la mémoire nationale. Nous allons plutôt tenter de ramener dans nos filets quelques objets emblématiques, qu'imposent à l'attention la particularité d'une écriture, l'originalité d'une composition, l'acuité d'un regard.¹⁾ En vertu de leur aptitude à cristalliser un état de la société, de sa culture politique et de ses conflits idéologiques, à réfracter les conceptions qui prévalent à différentes époques dans la construction du savoir historique sur l'événement, trois moments nous arrêteront, liés à quelques œuvres qui ont pour point commun de clore et d'inaugurer un âge de la conscience historique de la Révolution. Alors que celle-ci se trouve pour la première fois confrontée à la problématique de son accomplissement, de sa trace et de son héritage, l'essai d'histoire immédiate entrepris par Louis Sébastien Mercier dans *Le Nouveau Paris* (1798). Au seuil de la Troisième République, quand il s'agit d'en finir avec « le siècle des révolutions » et de faire subir à la République une transmutation décisive, de l'énergie de l'idée à sa fixation dans une réalité solide et pérenne, l'opération cathartique que mène Hugo dans *Quatrevingt-treize* (1873). Enfin, notre indéchiffrable moment contemporain, qui ne sait que faire des *retombées* intempestives de l'élan révolutionnaire, balançant entre reflux et relance, préside à des expérimentations littéraires radicalement inédites : de cette fiction révolutionnée,

qui réinvestit le territoire de l'historien avec les mêmes accents triomphants que le roman historique du XIXe siècle, tout en répudiant les artifices de ce dernier, les deux représentants les plus intéressants sont Jean-Philippe Domecq, pour son *Robespierre, derniers temps* (1984), et Pierre Michon, avec *Les Onze* (2009).

Louis Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris* (1798)

Jusqu'à sa redécouverte à la faveur de l'ouverture en 1989 d'un important chantier éditorial et critique sous l'impulsion de Jean-Claude Bonnet, l'œuvre de Louis Sébastien Mercier était à peu près ignorée des histoires littéraires, et beaucoup plus à l'honneur chez les historiens.²⁾ Ainsi Daniel Roche et Arlette Farge paraissent le considérer non pas seulement comme une source documentaire de premier ordre, mais bel et bien comme un collègue qui aurait frayé la voie d'une ethnographie de la vie quotidienne urbaine de l'Ancien Régime.³⁾ Journaliste, dramaturge, homme de lettres, Louis Sébastien Mercier tenait par toutes ses fibres à la culture des Lumières. Député à la Convention Nationale, fondateur des *Annales patriotiques et littéraires de la France*, il se fit, à la tribune parlementaire et dans la presse, le héraut passionné et intrépide d'une république modérée qui n'était pas du goût de grand monde. Une fois délivré des périls et retiré du premier plan de la scène politique, il consigne en 1798 dans *Le Nouveau Paris* des appréciations détachées ou désabusées, légères et profondes. L'ouvrage, qui recueille et étoffe des textes parus de manière éparse dans la presse, remet sur le métier la démarche entreprise en 1781 dans le Tableau de Paris. En livrant cette somme d'observations minutieuses sur toutes les singularités de la capitale, attentive aux manifestations les plus insolites et les plus ténues de l'esprit du temps et de l'esprit du lieu, Mercier avait opéré la conversion paradoxale d'une écriture du quotidien, vouée à l'éphémère par son support privilégié (le journal), en un monument de l'histoire des mentalités. La même stratégie est désormais mise au service d'une gageure bien différente, à laquelle Mercier, à la fin de l'ouvrage, donne la forme d'une aporie :

Écrire l'histoire de la Révolution sera une tâche presque impossible avant un demi-siècle, parce que ses agents, encore plus mobiles que leurs passions, échappent souvent à l'œil qui les suit le plus attentivement, et que l'on voit que les principes qui gouvernaient la veille n'étaient plus ceux du lendemain. Comment écrire une telle histoire, si l'on perd l'enchaînement de chaque jour ? Car tel événement a été produit d'une manière si inattendue qu'il semble avoir été créé et non engendré.

(p. 882)

Le problème posé dans ce passage doit s'apprécier à la lumière du contexte éditorial. Au moment où Mercier compose son ouvrage, la Révolution n'est pas encore terminée qu'elle est pourtant déjà objet d'histoire. Nombre de ses acteurs brutalement écartés de la scène politique, ainsi que d'intellectuels français ou européens, ont déjà jeté dans le moule incandescent de l'événement les linéaments d'une historiographie à double foyer : anecdotique et apologétique, avec une floraison de Mémoires ; spéculatifs, avec une foule de Considérations et Réflexions.⁴⁾

La citation noue un étrange paradoxe : si Mercier paraît d'abord s'en remettre à une lente décantation pour que le sens de l'événement apparaisse clairement, on voit mal en quoi le recul du temps pourrait procurer un privilège quelconque, puisqu'une attention minutieuse à la chronique quotidienne demeure requise, en dépit de son imperfection et peut-être même de son impossibilité. Le titre de ce chapitre, l'un des tout derniers du texte, « Tout est optique », dit éloquentement le bilan que tire Mercier de la somme d'observations et de fait qu'il a accumulée tout au long du livre : toute objectivité est dissoute dans les jeux d'optique qui règlent ou qui dérèglent la logique des événements, toute synthèse est invalidée par un relativisme généralisé. Cette aporie ne cause cependant nul embarras à l'écrivain, mais semble au contraire communiquer à sa plume une inspiration allègre. Le chapitre tout entier est pris dans un tourniquet par lequel vision proche et vision lointaine, témoignage et histoire, se répondent en se récusant. Confrontons les deux citations suivantes, distantes seulement d'une page :

De tout ce que j'ai vu là, rien ne peut se dire comme il s'est passé ; il est impossible de se figurer ce qui est ; l'histoire ne pourra y atteindre.

Eh bien ! Il en est de même de toutes les journées mémorables ; j'y étais, et je n'ai jamais su où j'étais ; c'est-à-dire, comprendre le péril où je me trouvais, ou toutes les singularités qui m'environnaient. (p. 880)

Et cependant ceux qui sont loin du lieu de la scène prétendent expliquer les causes de tels ou tels ou tels événements de la révolution : ils confondent seulement les temps, les lieux et les personnes. (p. 881)

Cette double défaillance, du témoin et du commentateur, n'est pas forcément contradictoire. Si les témoignages directs échouent à restituer la saveur ineffable de l'instant vécu, s'il n'y a pas de vérité historique capitalisable sur ce sol mouvant, la Révolution n'est pas non plus intrinsèquement condamnée à épouser la définition shakespearienne de l'histoire, un « conte plein de bruit et de fureur ». L'expérience chaotique vécue par les contemporains recèle même un savoir en puissance, une valeur morale supérieure en attente de sa manifestation :

Il y a aujourd'hui huit ans que nous sommes en grande révolution. Que d'événements ! Quelle histoire ! Combien nous avons vieilli depuis huit ans ! Nous allons célébrer la commémoration du 14 Juillet : nos neveux seront encore plus disposés que nous à fêter l'anniversaire d'une si mémorable époque. Ils en recueilleront les fruits, nous en avons eu la peine. Ils oublieront nos travaux, nos dangers, nos combats ; [...] mais qu'ils honorent, ou n'honorent pas notre mémoire, il est pour moi un sentiment qui me console de tout : j'étais né sujet, je mourrai républicain.

Il a fallu pour cela voir les époques célèbres des 14 Juillet, 4 Août, 5 Octobre, 21 Juin, 10 Août, 31 Mai, 13 Vendémiaire et 18 Fructidor ; [...] Mes jours fatigués ont été pleins. J'ai vu ce que n'ont point vu d'autres hommes. [...] Je ne troquerai pas cette existence orageuse, mais instructive, pour une autre plus calme et plus tranquille. Après ce que j'ai vu, l'histoire des hommes est dans ma tête. (p. 823)

Toute la difficulté est donc de trouver la forme qui saura mettra en circulation ce savoir *incorporé* par le témoin. Or pareille gageure institue la légitimité primordiale de la littérature à dire la vérité de l'histoire révolutionnaire et à la convertir en une mémoire collective. L'analyse un peu fouillée d'un exemple montera tout le bénéfice historiographique qui peut être tiré d'une écriture littéraire ayant recours à des procédés figuratifs et à des modulations poétiques (entendues au sens d'une poétique des genres littéraires). Le chapitre est consacré à un sujet central de la période révolutionnaire, qui engage la raison d'être de l'entreprise, le sens même de son inscription dans l'Histoire : le régicide, ressaisi dans le faisceau de ses causes et de ses effets, de sa substance et de ses enjeux, contient la pierre de touche des continuités et de la rupture, du progrès et de l'involution, qui s'imbriquent de façon complexe dans l'événement.

Mercier s'y attelle dans le chapitre inaugural du volume troisième, élargissant son propos à une revue des fortunes diverses qu'ont connues plusieurs membres de la famille royale. Sur le plan formel, l'enjeu du chapitre est donc de tirer, de cette galerie de personnages, une fresque dont l'ampleur et l'unité retissent ensemble leurs destins dispersés. Un tel dessein renvoie à plusieurs types de constructions fictionnelles et historiographiques : il pourrait constituer la matrice d'un cycle de drames historiques combiné à la manière de Shakespeare parcourant les règnes des Plantagenêt et des Lancastre (et l'on pourrait y discerner alors les prodromes d'une vision romantique de l'Histoire) ; ce panorama de « la race détrônée » (tel est le titre du chapitre) se dispose également à être lu comme une espèce d' « histoire naturelle et sociale » d'une famille sous la Révolution ; enfin, l'équilibre dialectique entre le groupe et les individus qui le composent ne paraît pas sans affinité avec la méthode de la prosopographie,

dont la caractéristique notable est d'avoir accompagné toutes les mutations de la pratique historienne, par de constantes réadaptations qui lui ont permis de s'ajuster aussi bien à son moment littéraire, dès l'histoire romaine, qu'à son inflexion sociologique la plus récente.⁵⁾C'est bien en effet un principe dialectique qui gouverne l'économie du chapitre : celui-ci commence par diriger la focale sur la figure royale, vue en majesté et dans la vulnérabilité de son isolement, pour replacer ensuite cette dernière au croisement d'une double série, celle de la maison régnante de Versailles, et celle des souverains européens ligués contre la République. Le réaligement du monarque français selon cette double perspective exploite deux tableaux d'histoire et d'actualité, les journées d'octobre 1789 qui ramenèrent la famille royale à Paris, et la destitution du pouvoir temporel du pape à la suite de la campagne d'Italie, laquelle, au moment où Mercier écrit ce texte, vient de déboucher sur la proclamation de la République romaine, et promet d'ébranler en retour les trônes de l'Europe assis sur cette légitimation chancelante. Cependant, toutes ces virtualités discursives que projette ainsi l'architecture textuelle émanent peut-être d'une structure fondamentale qui l'informe souterrainement : il nous semble que le dispositif apte à serrer au plus près la teneur des scènes historiques ici retracées, à se mouler parfaitement sur la distribution enchevêtrée et centrifuge de leur matière, est celui, artistique et religieux, du *polyptique*.

Son adéquation formelle, thématique, et, plus largement, symbolique, à la représentation de l'événement historique du régicide, s'établit dès le premier paragraphe du chapitre :

Est-ce bien le même individu, couronné et sacré à Reims, monté sur une estrade, environné de tous les Grands, tous à ses genoux ; salué de mille acclamations, presque adoré comme un dieu ; dont le regards, la voix et le geste étaient autant de commandements, rassasié de respects, d'honneurs et de jouissances, enfin séparé, pour ainsi dire, de l'espèce humaine ; est-ce bien le même homme que je vois bousculé par quatre valets de bourreau, déshabillé de force, dont le tambour étouffe la voix, garrotté à une planche, se débattant encore ; et percevant si mal le coup de la guillotine, qu'il n'eut pas le col, mais l'occiput et la mâchoire horriblement coupés ? (p. 323)

Cette phrase touffue, qui ne peut avancer que par asyndètes, trouve son équilibre et sa clarté dans une composition picturale : on qualifiera de *diptyque* cet effet de tableau, d'abord en vertu d'une analogie formelle immédiate mais superficielle, qui consiste dans la mise en regard de deux images antithétiques se rattachant au même sujet, le sacre du roi, puis son exécution. Or cette analogie recouvre une motivation plus profonde, qui se développe dans deux directions. D'un côté, elle entre en résonance avec un débat topique de l'historiographie révolutionnaire, participant lui-même de la problématique plus large du théologico-politique : la mise à mort

de Louis XVI n'aurait-elle pas paradoxalement procuré un regain de prestige à une institution royale démonétisée ? Cette hypothèse, dont les historiens républicains du XIX^e siècle, Michelet et Quinet, feront la clef de voûte de leur appréciation critique du projet révolutionnaire de fondation⁶⁾, Mercier la transcrit dans l'agencement de son texte, en faisant pivoter les deux volets du tableau autour de la définition analytique du sacré : « séparé [...] de l'espèce humaine », c'est-à-dire, étymologiquement, placé dans l'ordre du sacré, le roi le fut certes à la cathédrale de Reims, lors de son couronnement. Mais il ne le fut pas moins sur la place de la Révolution, lors de son supplice. De sorte que la surimpression des deux images opère un court-circuit entre les deux pôles du sacré, bien connus des Anciens. L'opération aboutit à recharger la figure royale d'une onction magique qui n'avait cessé de s'éroder sous les coups de boutoir des Lumières.⁷⁾ Le comportement des spectateurs en atteste, car leur hâte à se précipiter sur les « vestiges sanglants de cette scène tragique » (p. 324) n'est pas sans évoquer, en dépit de l'outrage qu'ils paraissent ainsi infliger *post mortem* à leur souverain déchu, la pieuse collection des *reliques* d'un saint.

Mercier se fait donc le témoin perplexe de la plasticité de la fiction symbolique des deux corps du roi, plasticité qui ne fait qu'entériner sa robustesse⁸⁾ : au lieu que le corps surnaturel du monarque survive à son corps physique et assure sa continuité *par-delà* cette incarnation transitoire, l'exécution de Louis XVI aurait rebattu les cartes, offrant – involontairement – le corps physique en *sacrifice*, au bénéfice d'une renaissance du corps politique de la monarchie. On est ainsi plus proche de la logique du martyr, modifiée cependant par cette thématique de la renaissance, postérieure et non plus antérieure, effet et non objet du témoignage. L'idée n'a certes rien d'original ; ce qui l'est, c'est son énonciation implicite, indirecte, comme si le dispositif symbolique qui la prenait en charge avait pour tâche, par cette médiation, de la maintenir à distance critique, c'est-à-dire de la conjurer en lui conférant un mode d'existence à mi-chemin entre le vrai et le faux. Il nous semble que Mercier expérimente ainsi une poétique et une déontologie de l'analyse historique qui jettent les bases d'une histoire des idéologies et des représentations. Le devoir de l'historien est d'éviter le double écueil de la complaisance et du déni ; sans reprendre à son compte la topique du martyr investie par la propagande monarchiste, sans jeter non plus le voile sur les fondements que lui offre la maladresse symbolique des régicides, il lui incombe de frayer sa voie étroite parmi des nébuleuses d'événements où s'entrechoquent des discours d'appropriation concurrents ; il s'agit, dans un souci *conservatoire*, de soustraire le champ indécis de l'action historique aux cristallisations idéologiques déjà à l'œuvre, d'empêcher que ne coagule le jeu des faits et des interprétations, d'en préserver la mobilité en lui offrant l'abri de formes durables. La pratique de Mercier dévoile une conception possible du *ktêma es aei* auquel a été proverbialement assigné l'apport spécifique de l'écriture historique⁹⁾ : la méthode idoine pour le constituer n'est pas de stabiliser les représentations de l'événement, ni de forger, ou de figer,

celles qui pourront servir de socle à la mémoire collective (des *légendes*, en un mot), mais de composer un milieu discursif au sein duquel l'événement pourra se survivre à lui-même dans sa fraîcheur native (une sorte de *bain de l'histoire*¹⁰).

Il est donc dans l'ordre des choses que le diptyque comme forme symbolique concerne également la place de l'écrivain dans son texte, qu'il touche à la genèse du discours historique et à la généalogie d'un statut d'historien. Il faut en effet noter, entre les deux volets du tableau, une dissymétrie évidente, mais quelque peu oblitérée par la vigueur du parallèle. S'ils ressortissent tous deux à la rhétorique de l'*hypotypose*, seule la seconde est attestée par l'authenticité d'un témoignage. Or l'enargeia qu'insuffle cette implication du témoin (« je vois »), la première hypotypose doit la tirer d'une autre source : en l'espèce, nous semble-t-il, celle de l'*ekphrasis*, structure appropriée à la nature de l'événement : un sacre royal est en effet un thème de prédilection pour la peinture d'histoire.

La contiguïté entre l'*ekphrasis* et l'*hypotypose*, qui n'est dans le texte de Mercier que l'actualisation d'une propriété structurale (si ces deux figures sont distinctes, elles sont néanmoins proches, la première pouvant être considérée comme une espèce particulière de la seconde), induit potentiellement une contamination qui éclaire d'un jour révélateur le rapport entre temps de l'histoire et temps du témoin : qu'est-ce que faire œuvre d'historien ? c'est convertir la mémoire en histoire, mais, est-il suggéré ici, par la reconduction des catégories dans lesquels s'est élaborée la propre conscience historique de l'historien, avant qu'il n'entreprenne de se faire historien. C'est viser à l'*hypotypose* à travers l'imitation d'une *ekphrasis*, ou bien encore, réciproquement, viser au tableau historique à travers le *medium* rhétorique de l'*hypotypose*.

On perçoit toutefois ce qu'un tel protocole a d'insatisfaisant au regard des ambitions novatrices de Mercier. Il paraît difficile de concilier le dispositif que nous venons d'analyser avec l'appel à une refonte complète des modes d'écriture de l'histoire lancé dans l'Avant-Propos :

Sans doute pour peindre tant de contrastes, il faudrait un historien comme Tacite, ou un poète comme Shakespeare.

S'il apparaissait de mon vivant, ce Tacite, ce Shakespeare, je lui dirais : Fais ton idiome, car tu as à peindre ce qui ne s'est jamais vu, l'homme touchant au même moment les extrêmes, les deux termes de la férocité et de la grandeur humaine.

(p. 19)

Le problème trouvera sa solution à l'échelle du chapitre dans son ensemble, par l'intégration du diptyque au sein d'un polyptique, dont la perspective globale modifie le sens de chacune

de ses composantes. Son premier effet est de superposer un ordonnancement tabulaire à une ligne narrative brisée, que l'on peut retracer ainsi : Louis XVI conduit à l'échafaud ; les députés scindés en deux camps irréconciliables par leurs votes sur le verdict, les régicides entraînés dans une fuite en avant, les modérés dans l'abîme ; la reine confondue par l'hypocrisie et l'incohérence d'une conduite théâtrale ; la fille du roi soustraite à la mort par d'invraisemblables ambitions prêtées à Robespierre. S'ensuit un tissage alterné, une maille à l'endroit, une maille à l'envers, des fils de la tapisserie : revoici Marie-Antoinette, persécutée avec son fils dans leur prison, flétrie par d'horribles calomnies, avec en prime la vérité sur la mort pathétique du Dauphin ; puis à nouveau Marie-Thérèse, considérée cette fois en tant que nièce des frères du roi, les trois personnages étant rapprochés par leur salut peu glorieux ; derechef Marie-Antoinette, qui présente lors de son exécution un profil encore différent, neutre, sans aspérité, dont tout pathos s'est retiré, comme si les tonalités négatives (l'histrionisme) et positives (la compassion pour une femme dont le malheur a redoré la dignité) respectivement associées à l'effet pathétique par ses deux précédentes manifestations, s'étaient recouvertes en se brouillant réciproquement. Une brève méditation au sujet de la contradiction entre les points de vue lointain et rapproché sur « tous ces personnages détrônés », sert alors de transition avec le groupe périphérique de ceux dont la fuite a des allures de déconfiture, les deux frères et les deux tantes du roi. C'est dans ce contexte que survient l'emballlement conclusif qui soumet le cadre temporel à la pression de deux mouvements contraires : une analepse fait remonter aux adieux de la famille royale à Versailles, le 6 octobre 1789, le symptôme lugubre d'un crépuscule de la monarchie déjà consommé – mais non sa cause, localisée, plus en amont encore, dans la dégénérescence de l'aristocratie d'Ancien Régime ; à cette analepse réplique une prolepse, qui dévale la pente jusqu'au présent de l'énonciation, à laquelle l'avènement de la République romaine confère des accents triomphants. Cette divergence du regard produit un effet d'accélération, qui trouve son ressort dans la réflexion historiographique d'inspiration voltairienne articulant les deux phases du balancier : le *topos* de la disproportion entre la contingence parfois microscopique des causes et l'ampleur macrocosmique des effets est ici subtilement infléchi, de manière à installer la Révolution dans un processus cinétique, libéré par une dynamique accumulative.

Le polyptique est donc une puissante structure d'ordre, capable d'intégrer ces phénomènes de dispersion et de récurrence, et d'absorber une chronologie éclatée. Mais sa propriété essentielle est sans doute de contenir et de mettre en relief, à l'intérieur de son cadre traditionnel, le déploiement d'une pluralité de mondes esthétiques, qui sont autant de postures idéologiques et existentielles – de manières de vivre dans l'histoire et avec l'histoire de la Révolution, de penser cette histoire. La mort du roi : une *tragédie sacrée*, comme on l'a vu. Les déchirements parmi les républicains : un drame shakespearien, qui déroule la trame sempiternelle des conspirations politiques. Les cruelles épreuves infligées à la reine et au

dauphin : un *mélodrame*, à l'ombre sinistre du cachot, propice à la mise à nu des sentiments humains fondamentaux et universels. Cette reine qui « en appelle à toutes les mères » (p. 330 – Mercier modifie légèrement la phrase traditionnellement attribuée à Marie-Antoinette, écrivant pour sa part : « *j'interpelle ici toutes les mères présentes* ») se dépouille d'une majesté qui l'avait rendue exécration, et reconquiert ses droits à la compassion. Ce faisant, elle accomplit exactement le programme que Beaumarchais avait assigné au drame, qu'il vouait à supplanter la tragédie en substituant aux vicissitudes politiques, trop éloignées d'un public indifférent, les infortunes ordinaires et domestiques, réputées infiniment plus intéressantes.¹¹⁾ Le salut de Marie-Thérèse : un *roman*, par le rôle extravagant imputé à Robespierre dans une veine politico-galante qui prend à revers les images officielles de l'Histoire. Les frasques du comte d'Artois, *miles gloriosus* : une *tragicomédie*, sous l'égide de Matamore. Les tribulations des tantes du roi : une sorte de *conte voltairien*, qui traverse à toute allure les tumultes d'une Histoire hors de son erre, sur les talons de personnages grotesques et néanmoins touchants.

La consonance fictionnelle de ces histoires n'en détruit pas la véracité, elle pointe plus subtilement la fragilité de toute perception du cours de l'Histoire, le caractère conjectural de toute saisie de son sens. À cette aune, les commentateurs ne sont pas mieux lotis que les témoins, car le recul réflexif n'offre aucun avantage sur l'immersion. Pour Mercier, l'enjeu n'est pas là, comme nous l'a montré le tourniquet indéfini du vécu débouté par la rétrospection, et de la rétrospection déboutée par le vécu : ce balancier impossible à arrêter n'est peut-être qu'un moyen d'évincer une préoccupation tenace mais importune, d'épuiser la question pour écarter l'hypothèque qu'elle fait peser sur d'autres objets de pensée. Ainsi, la réunion de toutes ces histoires dans un polyptique nous semble répondre à une double finalité : d'une part, faire droit au spectre entier des représentations possibles de la Révolution, c'est-à-dire écrire l'histoire de la Révolution, en tant que libération vertigineuse de la parole et de la subjectivité, à travers celle des expériences de pensée qu'elle a suscitées ; et, d'autre part, dominer cette mêlée des commentaires, faire sourdre de ces visions en archipel l'affirmation d'un sens impérieux. Significativement, après avoir clos le défilé des genres poétiques sur une courbe générale allant de la farce de 1789 à la tragédie de la Terreur, Mercier réoriente sa propre parole sur le mode rhétorique du discours d'exhortation et d'invocation : l'historien, habitant du divers et du relatif, cède le pas à l'orateur civique, prédicateur de la liberté. Le premier aura certes frayé la voie au second ; il n'en aura pas moins occupé un moment la scène pour son propre compte, jouissant d'une autonomie neuve qu'il a pu puiser, selon une configuration épistémologique assez atypique, dans les formes littéraires de son écriture.

Ce phénomène s'inscrit en effet en porte-à-faux, si on le rapporte à la reconstruction de sa propre histoire par l'historiographie elle-même : aspirant à se fonder comme science et comme savoir positif, elle n'a eu de cesse, en effet, de renvoyer les formes littéraires de l'écriture

de l'histoire non seulement à un stade archaïque de son développement, mais aussi bien à un statut ancillaire, instrumental, de la pratique historienne. Quand elle est infectée de littérature, l'histoire sent le soufre, on la soupçonne de se mettre au service de desseins inavouables : la propagande et l'idéologie semblent toujours tapies sous le manteau de la rhétorique. La modernité de Mercier est de nous permettre d'échapper à ces cadres de pensée. Son approche de l'histoire révolutionnaire procède en effet d'une conviction qu'il proclamait déjà dans le *Tableau de Paris* : affirmant que « tout est du ressort de l'imagination et du sentiment », il célébrait la fécondité heuristique des « belles-lettres », mères des « découvertes, des inventions utiles, des arts mécaniques, des meilleurs systèmes politiques », en vertu de leur aptitude à « toujours précéder les sciences profondes ».¹²⁰ Dans le *Nouveau Paris*, la nécessité du recours à l'écriture littéraire est énoncée dans les termes suivants :

Si en traçant tant de scènes barbares, ton style est féroce, il n'en sera que plus vrai, que plus pittoresque : secoue le joug de la syntaxe, s'il le faut, pour te faire mieux entendre ; oblige-nous à te traduire ; impose-nous, non le plaisir, mais la peine de te lire. (p. 19)

Dans le *Tableau de Paris*, la souveraineté intellectuelle des belles-lettres était articulée selon le paradigme, propre aux Lumières, d'une transparence des domaines de l'esprit les uns aux autres, presque d'une indistinction entre eux. Or l'impact de la Révolution est d'infléchir ce principe dans un sens nouveau qui prélude à l'esthétique romantique. Au-delà de la référence à Shakespeare et de l'accent mis sur les contrastes et sur les extrêmes, au-delà de la valorisation du pittoresque et de l'appel à la subversion syntaxique, l'aspect le plus intéressant de ce programme tient à la promotion d'un régime herméneutique du discours sur l'histoire, fondé sur l'opacité et l'épaisseur du sens. La littérature d'histoire devra dès lors se consacrer à la fabrication de symboles, qui arrêteront provisoirement sur une pensée profonde le kaléidoscope des visions de la Révolution, et qui marqueront les bornes permettant au lecteur de ne pas être submergé par le cours tumultueux et fragmentaire des événements.

On se bornera ici à une illustration, parmi d'autres de cette écriture symbolique. S'y concentre, comme plus tard dans le drame hugolien, une vérité cachée de l'événement :

Le lendemain des massacres de Septembre, je descendais à pas lents la rue St-Jacques, immobile d'étonnement et d'horreur, surpris de voir les cieus, les éléments, la cité et les humains tous également muets. Déjà deux charrettes pleines de corps morts avaient passé près de moi ; [...] une troisième voiture s'avance... un pied dressé en l'air en sortait d'une pile de cadavres ; à cet aspect, je fus terrassé de vénération ; ce pied rayonnait d'immortalité ! Il était déjà céleste, celui à qui il avait appartenu ! et la

dépouille portait un signe de majesté que l'œil des bourreaux ne pouvait pas apercevoir. Je l'ai vu, ce pied ; je le reconnaitrai au grand jour du jugement dernier, lorsque l'Eternel, assis sur ses tonnerres, jugera les rois et les septembriseurs. (pp. 795-796)

C'est donc au pied levé que l'on conclura cette esquisse sur Mercier. Emblème d'un sublime d'un genre nouveau, où se mêlent le réalisme, le grotesque, et le tragique, ce pied ouvre la porte du romantisme, parce qu'il condense tous les niveaux de l'historiographie et de la littérature révolutionnaires du XIXe siècles : l'attention à l'infiniment petit, la sollicitude envers les victimes et héros anonymes, la fondation d'un magistère démocratique de l'historien mettant au goût du jour son magistère éthique traditionnel.

Victor Hugo, *Quatrevingt-treize* (1873)

Le XIXe siècle est connu pour être à la fois le siècle de l'Histoire et l'âge d'or du roman. Ces deux phénomènes sont étroitement imbriqués : d'un côté, les historiens romantiques font dans leurs récits une place éminente à l'imagination et aux formes littéraires ; de l'autre, les romanciers se tournent volontiers vers l'histoire, sous l'influence déterminante de Walter Scott, qui connaît une vogue spectaculaire dans les années 1820. Les raisons de cette convergence, qui a produit un genre dont l'essor fut massif dans la première moitié du siècle, le roman historique, sont controversées : l'explication de G. Lukacs, fondée sur le schème marxiste du reflet de l'infrastructure par la superstructure, qui associe le genre à la montée en puissance d'une bourgeoisie désireuse de légitimer son idéologie individualiste et la nécessité historique de son avènement, a fait l'objet de vives critiques.¹³ Il est sans doute plus sûr de s'en tenir à l'analyse subtile de Mona Ozouf, qui note que la forme romanesque touche à la fois, par sa thématique, sa symbolique, sa pratique, à l'ancien et au nouveau¹⁴ ; de sorte que le roman en général, et le roman historique en particulier, est le lieu privilégié de la transaction problématique entre l'Ancien Régime et la société révolutionnée, le lieu où s'ébauchent des hypothèses sur le sens et l'unité de l'histoire.

En découle une position particulière de la Révolution parmi les référents historiques élus par le genre : c'est par excellence un passé toujours présent, considéré comme l'acte de naissance de la France moderne, et qui s'offre donc à une archéologie sensible et pittoresque ; mais le mode de présence de ce passé revêt un aspect pathologique qui le distingue des époques plus anciennes abordées par le roman historique : en ce siècle interminable des révolutions, c'est un passé qui ne passe pas, qui ne cesse de faire retour dans le présent, où il délègue toute une cohorte de fantômes. Nulle surprise dès lors que l'époque révolutionnaire figure au premier plan des romans historiques du XIXe siècle, d'autant que l'événement pose aussi avec une

extrême acuité le problème des rôles respectifs des individus et des collectivités dans l'histoire.

Quatrevingt-treize, de Victor Hugo, n'en demeure pas moins une œuvre singulière, qui survient alors que le genre est en passe de se trouver déclassé par le réalisme et les avant-gardes. Le retour du roman historique correspond dès lors à un retour du refoulé dans la mémoire collective. *Quatrevingt-treize* naît de la collision entre un projet de trilogie, conçu depuis le début des années 1860, mais dont l'exécution fut sans cesse ralentie ou différée, et l'événement traumatique de la Commune de Paris.¹⁵⁾ Dans la trilogie envisagée par Hugo, *Quatrevingt-treize* était censé figurer le dernier volet d'une récapitulation des « origines de la France contemporaine » (pour faire écho au titre de l'ouvrage de Taine, contemporain du roman de Hugo) : le premier volet, consacré à l'aristocratie, a donné *L'homme qui rit*, et le second, qui devait avoir pour thème la monarchie, n'a jamais été écrit. L'écriture précipitée de *Quatrevingt-treize*, lors d'un second exil à Bruxelles en 1872, n'est donc plus destinée à ordonner une synthèse dialectique, laquelle est d'ailleurs demeurée virtuelle, étant peut-être destinée à être essentiellement dilatoire. Elle est dictée par l'accident de la Commune, ultime rechute dans la pathologie du ressassement historique, qui s'est épuisée tout au long du siècle à répéter stérilement les figures envoûtantes et traumatiques de la légende révolutionnaire. Hugo s'attache alors à réunir toutes ces légendes pour leur offrir un tombeau littéraire, et à accomplir, dans l'ordre symbolique, le travail de synthèse et de catharsis par lequel la République parvient enfin, dans cette décennie 1870, à s'enraciner dans l'ordre politique.

Quatrevingt-treize est donc une écriture de la crise, ce que fait bien apparaître la définition suivante du thème du roman, au détour du portrait de l'un des protagonistes :

93 est la guerre de l'Europe contre la France et de la France contre Paris. Et qu'est-ce que la Révolution ? C'est la victoire de la France sur l'Europe et de Paris sur la France. De là, l'immensité de cette minute épouvantable, 93, plus grande que le reste du siècle. Rien de plus tragique, l'Europe attaquant la France et la France attaquant Paris. Drame qui a la stature de l'épopée. (p. 346)

Ainsi ramassé, le contexte historique sur lequel Hugo focalise son récit offre en effet une analogie frappante avec la situation de la Commune de Paris en 1870-1871 : la guerre extérieure est doublée d'une guerre civile. L'analogie est cependant très approximative, à cause d'un problème de cadrage : Hugo noue son intrigue autour de la lutte des républicains de Paris contre les insurgés royalistes et catholiques de la Vendée, alors que la Commune représente une sécession révolutionnaire radicale qui sera écrasée par les forces réactionnaires portées

au pouvoir par le peuple de la province. Cette distorsion paraît signifier que la référence révolutionnaire n'est plus opérante pour penser la République qui tente de se fonder sur les ruines du Second Empire, et qu'elle n'est qu'un écran ou un refuge illusoire. Mais pourquoi, dès lors, écrire un roman sur la Révolution ?

Une piste de réponse est indiquée par la modalisation poétique de ce contexte historique : tragédie, drame, épopée, la vision qu'a Hugo de son sujet recycle le système esthétique qu'il s'est forgé dès l'inauguration du drame romantique.¹⁶⁾ À ceci près que le lyrique paraît en avoir été disjoint (mais non pas évincé : on verra que Hugo continue à lui faire une place capitale), et que le drame semble être descendu d'un cran : le roman l'a supplanté en tant que « miroir de concentration »¹⁷⁾ dans lequel s'opère la fusion des modes épique, lyrique, et tragique, qui contiennent et résument toute l'aventure humaine. Quels sont les effets de cette substitution ? Rien de moins on va le voir, que de *révolutionner* le système.

Puisque la structure du roman se laisse décrire selon la répartition de ces trois modes esthétiques, le roman historique est inclus dans la forme plus vaste d'un roman philosophique, qui tente de combiner une philosophie de l'histoire à partir des statuts différents donnés à l'épique, au lyrique et au tragique dans la construction du livre.¹⁸⁾

La vision épique est principalement concentrée dans une longue digression qui se confond avec la deuxième des trois parties du livre. Cette deuxième partie est située à Paris, alors que les deux autres se déroulent en Vendée. Les critiques se sont étonnés des liens très ténus qui rattachent cette partie aux deux autres, car les épisodes qui pourraient motiver l'insertion de ce tableau parisien sont noyés dans de très amples considérations philosophiques : c'est l'indice d'une hétérogénéité de la fiction et de l'histoire, et, selon Guy Rosa, d'une intégration impossible de l'épique et du tragique.¹⁹⁾ Que cet excursus soit le lieu de l'épopée, c'est ce que révèle le titre du premier chapitre : « Les rues de Paris en ce temps-là ». On reconnaît la formule qui marque, dans la tradition épique, la clôture sur lui-même du temps mythique : *in illo tempore*.²⁰⁾ Ici, cette formule recouvre un panorama étourdissant et hétéroclite de choses vues et de réalités microscopiques. C'est comme si l'optique de Mercier s'était encore contractée, jusqu'à l'indistinction du pêle-mêle. Voici, à titre d'échantillons, l'incipit et la conclusion de ce chapitre :

On vivait en public, on mangeait sur des tables dressées devant les portes, les femmes assises sur les perrons des églises faisaient de la charpie en chantant la Marseillaise, le parc Monceaux et le Luxembourg étaient des champs de manœuvre, il y avait dans tous les carrefours des armureries en plein travail, on fabriquait des fusils sous les yeux des

passants qui battaient des mains ; on n'entendait que ce mot dans toutes les bouches : Patience. Nous sommes en révolution. (p. 341)

Mais en 93, où nous sommes, les rues de Paris avaient encore tout l'aspect grandiose et farouche des commencements.. Elles avaient leurs orateurs, Varlet qui promenait une baraque roulante du haut de laquelle il haranguait les passants, leurs héros, dont un s'appelait « le capitaine des bâtons ferrés », leurs favoris, Guffroy, l'auteur du pamphlet Rougiff. (p. 345)

Une telle accumulation de détails privés de tout sens, de toute liaison, de toute référence intelligible à un contexte, disloque l'histoire, et transforme le mémorable en *immémorial*. Le même mouvement emporte, dans la même partie du livre, la section consacrée à la Convention, saturée de catalogues épiques de députés, de mots historiques, de gestes incongrus, d'éclats de tribunes, qui amalgament et rendent indiscernables les députés célèbres et obscurs, les événements historiques et les anecdotes insignifiantes : l'épopée fonctionne comme une toise sous laquelle l'histoire perd son relief.

L'épopée révolutionnaire n'a donc plus, sous la plume de Hugo, le caractère d'un discours de célébration et d'édification de la mémoire qu'elle revêtait chez Michelet. Bien au contraire est-elle le révélateur même et l'opérateur de sa crise. Hugo n'adosse son imaginaire aux légendes révolutionnaires que pour enregistrer leur faillite tout au long du siècle, leur déroute dont la Commune vient d'offrir un rappel cuisant. Il délivre une double leçon, que l'on peut traduire en termes symétriques : s'il faut traiter l'épopée révolutionnaire comme une chose du passé, c'est parce que la seule manière de rendre à la Révolution son énergie épique est de l'éloigner dans le passé. En ce sens, le roman *Quatre-vingt-treize* apparaît comme un long développement et une amplification de l'apostrophe que le poète des *Châtiments* adressait à l'année révolutionnaire éponyme, déjà personnifiée dans la section inaugurale du recueil, « Nox » : « Reste seul à jamais, Titan Quatre-vingt-treize / Rien d'aussi grand que toi ne viendrait après toi. »²¹⁾

La présence du tragique est le revers de cet usage prophylactique de l'épopée : dans *Quatre-vingt-treize*, le tragique est la marque du présent, parce qu'il s'attache aux aventures vécues par les personnages de fiction. Or, dans le roman historique, ce sont bien eux, et leurs actes, qui portent la plus grande charge de réalité, parce que les procédés narratifs auxquels ils se prêtent, comme la focalisation interne, les rendent disponibles à l'investissement affectif du lecteur. Les mêmes procédés, à l'inverse, compromettent la crédibilité des personnages

historiques. Il s'agit là d'une loi qui détermine la fragilité constitutive du roman historique. Or, même si elle a pu passer relativement inaperçue à l'époque de l'essor du genre, dans la première moitié du XIX^e siècle, les romanciers n'en étaient pas moins conscients, puisque, à l'instar de Walter Scott, ils ont pris soin de contourner la difficulté en s'abstenant de camper au premier plan les grandes figures de l'Histoire, qu'ils n'ont représentées qu'en profil perdu. Il est dès lors significatif que Hugo choisisse, à contre-courant, de sacrifier ces précautions pour faire interagir l'un des protagonistes du récit avec les trois figures emblématiques de la République montagnarde, Marat, Danton, et Robespierre ; mieux, il accorde à ces derniers une scène autonome, qui fait fond sur tout le corpus des stéréotypes charriés par les légendes du siècle.²²⁾ Dans ce chapitre, Hugo signale d'ailleurs avec une discrète ironie son emprunt à une tradition purement factice, en introduisant d'abord les personnages sans les nommer, en misant sur l'effet de reconnaissance induit par la saturation sémiotique des portraits stéréotypés, et en aménageant un faux coup de théâtre énonciatif : « Le premier de ces hommes s'appelait Robespierre, le deuxième Danton, le troisième Marat. » (p. 352) Et si l'on ajoute que la scène imaginée entre les trois chefs révolutionnaires est en infraction manifeste avec les données historiques les mieux établies, on achèvera de se convaincre que le romancier livre l'illusion référentielle à un étrange travail de sape. Cela confirme que *Quatrevingt-treize* ne peut être tenu pour un roman historique que sous le signe d'une critique du genre : autrement dit, Hugo suggère à ses lecteurs ébranlés par la Commune de cesser de fabriquer des romans politiques avec la Révolution.

Cette mise en garde et mise en demeure prend donc la forme d'un rappel à la réalité du tragique de l'Histoire, lequel est contenu dans l'intrigue qui se développe en Vendée, et porté par le trio des héros de la fiction, Lantenac, Gauvain, et Cimourdain, qui forment un système complexe de couples antithétiques et homologues. Le premier est le chef royaliste chargé de coordonner l'insurrection, le second est l'officier républicain qui a reçu mission de l'arrêter, le troisième le commissaire délégué par le Comité de Salut Public pour contrôler les actes du second. Mais Gauvain et Lantenac sont apparentés au sein d'une famille aristocrate, à laquelle Cimourdain est lui aussi lié, puisque ce prêtre défrqué est l'ancien précepteur de Gauvain. Ce dispositif triangulaire démultiplie le potentiel tragique du conflit entre proches, qui, rappelons-le, est le fondement de la poétique de la tragédie selon le canon aristotélicien. Au terme de nombreuses péripéties qui font converger les protagonistes en un lieu chargé de symboles, puisqu'il s'agit de l'antique manoir familial, au cœur de la forêt féodale, une série de coup de théâtres va faire exploser cette tension conflictuelle. Assiégé par les soldats républicains, le marquis, pour desserrer l'étreinte des assaillants, fait mettre le feu à la tour où il s'est réfugié. Le stratagème est couronné de succès, mais, au moment de s'échapper, le fugitif revient inexplicablement sur ses pas pour sauver d'une mort certaine les trois enfants qu'il a pris en otage.

Ce bref accès de pitié ruine les bénéfices de la manœuvre et le livre à ses ennemis. Mais, s'il reste sans suite en ce qui le concerne, puisque il retrouve aussitôt toute la morgue et la dureté qui font de lui un parfait représentant des vices politiques et moraux de l'Ancien Régime, ce stupéfiant revirement en entraîne un autre : plaçant son devoir moral au-dessus de sa loyauté politique, son neveu Gauvain le persuade d'accepter son offre de le faire évader. Après quoi Gauvain assume courageusement son manquement à la discipline militaire et républicaine en allant au-devant du châtiment que prononce le conseil de guerre. Là s'arrête la contagion des actes inspirés par un devoir d'humanité compris comme absolu et supérieur à toute autre forme d'engagement, puisque Cimourdain refoule son affection pour Gauvain en n'épargnant pas ses efforts pour obtenir la tête de son élève. Il en subsiste toutefois une ombre ineffaçable, car, à peine exécutée la sentence, Cimourdain se suicide, sans phrases, pour que son âme s'unisse à celle de sa « sœur tragique » (dernière phrase du roman).

De cette intrigue ainsi résumée à grands traits, on peut tirer un double enseignement. D'abord, l'enchaînement des actions qui produisent le dénouement, du sauvetage des enfants au suicide de Cimourdain, en passant par l'évasion de Lantenac et la condamnation à mort de Gauvain, aboutit à fixer le tragique dans le camp républicain. Il s'agit là, en second lieu, d'un déplacement significatif, car la mise en place de l'intrigue et la présentation de la guerre civile avaient été semées de rappels insistants de la trame tragique des batailles féodales, elle-même raccordée à l'exacerbation des conflits tragiques produite par la Révolution, qui a déchiré les familles et les amitiés. Le tragique de l'Histoire se laisse donc décomposer en trois stades, selon une gradation qui en accroît l'intensité en le resserrant dans une durée de plus en plus concentrée et dans un périmètre de personnages de plus en plus restreint. De sorte que la Révolution se trouve insérée dans un continuum historique qu'elle ne fait que porter à son acmé. Au total, le tragique apparaît à la fois comme la négation de la Révolution en son essence, dans son concept, et comme la vérité ultime de son processus. En regard de l'épique, la leçon qu'il délivre est très nette : si l'on persiste à vivre la légende révolutionnaire au présent, alors la tragédie dessine son horizon inexorable.

Comment, dès lors, sortir du tragique, puisque c'est là, on le pressent, la condition nécessaire de la rupture que la République fraternelle rêvée par Hugo doit opérer dans le cours du temps ? C'est là que le lyrique tient sa partie.

Le roman en trace la voie, dans une section du texte qui forme une enclave narrative centrée sur les trois enfants prisonniers dans la tour. Cette section aménage une sorte de laboratoire d'une réinvention symbolique de l'Histoire. Livrés à eux-mêmes et à leurs jeux innocents, les enfants donnent à leur *récréation* le tour d'une *recréation* du monde. Ils observent des insectes, expérimentent des jouets, et, surtout, mettent en pièce un Evangile de Saint-Barthélémy. Le jeu

de mots auquel donne lieu ce « massacre de Saint-Barthélémy », titre de ce livre troisième de la troisième partie, traduit un programme politique, qui renvoie à la tâche historique qu'Edgar Quinet avait associée à la Révolution quelques années avant la parution de *Quatrevingt-treize* – tâche que, selon son analyse percutante, le dévoiement du terrorisme jacobin avait précisément trahie en retissant les fils de l'obscurantisme religieux.

Toute la section du roman consacrée aux enfants dans la tour est imprégnée d'une tonalité lyrique, qui trouve enfin la formule de l'idéal républicain : celui-ci ne saurait être plus pleinement incarné que par ces enfants que leurs tribulations tout au long du roman ont rendu disponibles pour accomplir le principe de la « double appartenance » que Guy Rosa a identifié comme l'essence de l'ethos républicain selon Hugo.²³ La double appartenance, introduite dans la construction du roman historique par Walter Scott sous le signe du choix de l'individu entre deux groupes sociaux ou politiques antagonistes, est en effet reprise par Hugo comme la clef de l'émancipation du citoyen, mesurée par l'aptitude à exercer sa liberté, à faire des choix politiques et existentiels non prédéterminés. Or ces enfants, orphelins d'un père partisan des Vendéens, chéris par une mère indifférente aux soubresauts politiques, adoptés par un bataillon républicain, enfin sauvés par un insurgé royaliste, accumulent des appartenances multiples, qui finissent par consacrer leur *non-appartenance*, c'est-à-dire leur autonomie d'êtres de raison.

Si l'on replace donc *Quatrevingt-treize* dans l'évolution des rapports que la pensée de Hugo a noués entre esthétique et histoire depuis le début de sa carrière, on constate que le roman historique révolutionnaire renverse et dialectise le schéma sur lequel avait été fondé le drame romantique dans la préface de *Cromwell*. En 1830, la succession diachronique des modes lyrique, épique, puis dramatique, s'identifiait à la substance même de l'Histoire. En 1873, l'épique et le tragique sont les pôles d'une alternative entre deux points de vue : le « miroir de concentration » synchronique de la « minute épouvantable » les ramène à deux postulations contraires de l'usage que l'on peut faire de la mémoire de la Révolution. L'épique est le tombeau des légendes révolutionnaires, quand on les reconduit pieusement dans leur sépulture de gloire lointaine (« *major e longinquo reverentia* », selon la célèbre formule de Tacite). Le tragique est la forme que prend leur présence spectrale dans le réel historique, si on les laisse hanter les enjeux du présent. Quant au lyrique, il a basculé de l'origine à l'utopie, s'accordant à la mystique républicaine d'une refondation de l'humanité, que Hugo hérite des socialistes romantiques.

Si *Quatrevingt-treize* est donc un roman historique d'une espèce très singulière, c'est parce qu'il s'affranchit de la tradition du genre, qui en avait fait le laboratoire d'une esthétique réaliste dont la substance propre de la forme romanesque était censée procéder. Si bien qu'il

La Révolution française des écrivains :
Mercier, Hugo, Domecq, Michon, l'histoire écoutée aux portes de la légende

revient en quelque sorte aux sources du roman, à son indétermination primitive de carrefour de genres hétérogènes. Le roman historique selon Hugo inscrit en effet dans cette indétermination le lieu géométrique d'une reconfiguration de la triade esthétique lyrisme-épopée-drame où s'est déployée toute sa création littéraire.

Jean-Philippe Domecq, *Robespierre derniers temps* (1984) – Pierre Michon, *Les Onze* (2009)

À l'orée des années 1980, tandis que les préparatifs du Bicentenaire s'amorcent dans un climat morose et confus, l'écriture littéraire de la Révolution connaît une nouvelle inflexion remarquable. Le contexte entrecroise le désenchantement suscité par l'ultime expérience politique qui aura prétendu se raccorder à la geste révolutionnaire, celle de la gauche arrivée au pouvoir en 1981, et l'affirmation controversée d'un nouveau paradigme historiographique conçu pour exorciser la part maudite de la culture politique française, telle que la Terreur, le jacobinisme et le robespierrisme l'auraient exprimée. Certains discernent alors un esprit du temps qui paraît conspirer à éradiquer définitivement le socle fondateur de la I^{ère} République : le ralliement de la gauche de gouvernement au dogme du marché semble accompagné et théorisé par la *révision* de la figure de Robespierre et de l'idéologie jacobine à laquelle s'appliquent François Furet et le groupe d'historiens qui s'inscrivent dans sa mouvance.²⁴⁾ Double tournant destiné à s'accomplir dans un Bicentenaire restreint à la célébration de la Révolution libérale de 89 pour éluder l'intrication spécifique de la Nation et de la République, à l'heure où s'accélère le processus de dépassement (ou de dilution) de l'État-Nation dans le fédéralisme européen.

L'évacuation de la question sociale a fourni leur ressort commun à ces évolutions concomitantes. Dans le champ historiographique, elle s'est traduite par la répudiation du primat marxiste de la sphère matérielle et économique : c'est dans cette perspective qu'il convient de replacer l'accent que Furet fait porter sur l'analyse critique des discours et sur la déconstruction des représentations imaginaires façonnant la compréhension, présumée suspecte, des événements par leurs acteurs ; c'est cette stratégie qui dicta son adhésion au *linguistic turn* épousé par les sciences humaines dans le sillage du structuralisme. Or il est à noter que la réplique à l'historiographie furetienne allait se livrer sur le même terrain : son grand rival des années 1980 pour la conquête du magistère d'instituteur de la commémoration, Michel Vovelle, a pris grand soin de ne pas lui laisser le champ libre, et d'investir lui aussi le domaine des *Images et récits* de la Révolution.²⁵⁾ Mais ce qui retiendra plus longuement notre intérêt est l'intense activité qui s'empara alors du champ littéraire, et l'inventivité formelle qui y signale à l'attention une entreprise éminemment singulière et complexe : le livre de Jean-

Philippe Domecq, *Robespierre, derniers temps* (1984).²⁶⁾

L'ouvrage ne se laisse réduire à aucun genre identifié, l'auteur allant même jusqu'à se réclamer, dans l'une des nombreuses parenthèses réflexives de son texte, d'une « méthode *inqualifiable* » (p. 199), avec une ostentation théâtrale manifestée par la typographie. Il se présente comme une mosaïque d'essais, que fait tenir ensemble la modulation continue d'une voix narrative rivée avec ténacité à une enquête sans relâche, à une confrontation opiniâtre avec une énigme dont les historiens n'ont pu venir à bout : le retrait de Robespierre de l'action politique pendant les quarante jours qui précédèrent sa chute, ces « quatre décades » vides de tout discours à la Convention ou aux Jacobins, de toute participation aux travaux du Comité de Salut Public. Si cette séquence de la Révolution est entourée d'un pareil mystère, c'est parce que l'incohérence et l'irrationalité apparentes du comportement de Robespierre obligent à s'aventurer au cœur d'une psyché, là où la méthode de l'historien achoppe toujours. Et parce que cette opacité individuelle fait tâche d'huile, s'étendant à la crise de la Terreur dans son ensemble et affectant la signification générale du processus révolutionnaire. L'historien David P. Jordan l'a dit en une formule saisissante : aux yeux des historiens, Robespierre est « un cryptogramme : il suffit d'en briser le code pour comprendre la Révolution ».²⁷⁾ Chez Domecq, la nature spéculative du discours historique auquel donne lieu cette interrogation, la nature conjecturale des scènes qu'elle évoque, invitent à envisager la notion d'essais, non seulement dans sa relativité herméneutique, mais surtout dans son sens premier de tentative, de tâtonnement, d'effort. Cela nourrit une pratique de l'écriture comme *conatus* : c'est un flot d'images, de pensée, d'émotions, qui monte et qui se brise, c'est une poussée lyrique, narrative, prédicatrice ou métaphysique, une sorte de récitatif chaotique, qui avance et qui se rétracte.

Un quart de siècle plus tard, Jean-Philippe Domecq a dévoilé (ou reconstruit après coup) la logique de sa démarche dans un long commentaire adjoint à la réédition de l'ouvrage sous le titre *La littérature comme acupuncture*, qui offre une boussole valable pour s'orienter dans ce texte déroutant. Le commentaire permet notamment de dégager une ligne directrice, celle des démarquages et des oscillations que l'imagination littéraire établit par rapport au savoir historique. Il apporte ainsi un relief particulier à la composition du préambule assez long au terme duquel est annoncé le plan des « quatre actes » qui constituent le corps du texte.

La trame de ce préambule est formée par différents extraits de discours de Robespierre, désignant ainsi la parole comme le centre névralgique de sa personnalité. À partir de ce lieu commun de l'historiographie robespierriste, Domecq construit un montage textuel virtuose : saisissant l'éclosion de la parole à la table de travail de la maison Duplay, où l'orateur, penché sur le discours qu'il est en train d'écrire, est montré dans l'une de ses postures iconiques, il la

fait s'épanouir dans sa profération à la tribune de la Convention. On ne sera pas étonné que le déploiement de cette énergie du verbe soit porté par un montage de type cinématographique, puisque l'essence du cinéma est le mouvement. C'est donc par ce qu'on appelle un raccord analogique, dans l'accélération *cinétique* d'un fondu-enchaîné sur le déroulement des phrases de l'écrivain-orateur, que le jaillissement originel du discours se propulse vers sa destination publique. Dès l'incipit en effet, aussitôt après l'éclipse de l'instance énonciatrice furtivement introduite pour installer la focale (« J'entends, j'entends le sifflement d'une varlope qui va et vient pesamment. » (p. 11) – cantonné à cette phrase liminaire et à cette fonction d'embrayage, le *je* s'absente alors jusqu'à la fin du préambule), se multiplient les indices d'une écriture scénaristique : anacoluthes, phrases nominales, prégnance des indications visuelles et des perceptions sensorielles, tout semble trahir l'esquisse jetée sur le papier sans souci d'écriture, en vue d'une concrétisation filmique.

Outre l'illustration de la puissance de la parole, qui passe de la voix-off à son incarnation, de sa résonance intime à son retentissement universel, le sens d'un tel dispositif réside de manière plus décisive dans la superposition des comptes-rendus des séances parlementaires offerts par les journaux d'époque, aux didascalies dont le scénario entoure la bande-son du film à venir. Il y a là comme une figuration du ballet compliqué qu'exécutent la science historique et l'imagination littéraire : la fiction qui s'élabore à partir de l'histoire se résorbe au finale dans le matériau qui la constitue, elle se replie sur le *medium* qui l'informe ; l'œuvre du peintre d'histoire (dont le cinéaste est l'avatar moderne) se résout en une simple remise en circulation de l'archive. Le *corpus* historiographique serait-il donc la chaîne indestructible de l'imagination, l'arrière-fond vers lequel se rabat tout projet alternatif de *mimesis* historique ? *Terminus a quo* ironiquement retourné en *terminus ad quem*.

Cette hantise d'un arraisonnement de l'imagination par l'histoire est omniprésente dans les réflexions théoriques développées par Domecq 25 ans plus tard. Les écueils que l'historiographie sème devant l'écriture littéraire de l'histoire y affleurent avec un tranchant plus vif encore. Le principal de ces obstacles tient à l'appréhension du *tragique* de la Révolution comme tentation herméneutique. Son caractère pernicieux est d'offrir un cadre d'intelligibilité fortement persuasif, en raison de son indiscutable pertinence, soulignée en écho dans l'œuvre et dans son commentaire, lequel la remet cependant en question. Dans *Robespierre, derniers temps*, Domecq se montre enclin à lire la configuration tragique spontanée de la période révolutionnaire, sur le fond de l'indigence de sa production esthétique contemporaine, comme l'indice d'une puissance de pensée de l'événement, voire d'une vérité brute, non déformée par le prisme de l'art, que recèlerait cette forme poétique :

Sortons-nous plus mûris d'une méditation sur la naissance de la tragédie ? Constatons

que n'importe quelle histoire de la Révolution française soutient la comparaison avec tels auteurs grecs, avec le répertoire du théâtre européen, sans omettre Shakespeare. Voilà une période historique, pauvre en œuvres esthétiques, mais aussi riche d'interrogations que les œuvres majeures. (p. 139)

Cette interrogation débouche à la page suivante sur un axiome qui formalise la valeur d'intelligibilité du tragique en Révolution : « Durant le répit, bref, d'une révolution, l'art disparaît en tant qu'activité séparée et se diffuse entre les gestes, pensées, émois, aimanté par les jours, la haine et le pain. Forme civile du sacré. » (p. 140) Or, en revenant sur cet acquis spéculatif, le commentaire laisse percer des accents dubitatifs :

Il est tout de même impayable de sortir d'Archives parlementaires comme... d'une tragédie. Créée par qui ? Un dramaturge n'aurait pas osé. Je n'oublie pas Büchner, mais lui a traité d'un moment de la Révolution, centré sur un de ses protagonistes. Mais de l'ensemble, de 1789 à 1799 ? Shakespeare n'aurait rien pu en faire. C'était déjà là, tout fait, la Révolution par elle-même a suffi à l'ouvrage. Cette fois, ce n'est plus, comme je l'ai dit d'un cinéaste italien, un artiste qui voit et montre la poétique du politique ; ce fut la politique qui créa sa poétique. En situation. L'auteur en fut l'homme. Un homme très général, universel commun, le « nous » d'alors, puisque ce fut l'avènement des passions démocratiques... (p. 424)

Cette réticence à adopter sans examen cette vision tragique s'explique pour une part, bien sûr, par le fait qu'elle épargne tout effort d'invention à l'écrivain : ainsi ramené à la position subalterne du scribe, celui-ci abdiquerait l'éthique que Domecq revendique inlassablement pour son écriture, cette éthique qu'il fait tenir dans la puissance de « multiplication philosophique » dévolue à « l'énergie littéraire », c'est-à-dire en dernière instance au *style*, ultime pierre de touche qui permet, au regard de l'acuité intellectuelle, d'élire Rousseau, Sieyès et Saint-Just, de sauver Madame de Staël, et de condamner Chateaubriand.²⁸⁾ Elle reçoit cependant un éclairage plus incisif à la lumière d'une préoccupation que Domecq exprime à plusieurs reprises dans son commentaire : celle de préserver la spécificité du discours littéraire sur l'Histoire, de soustraire les « découvertes prospectives » assignées par son cahier des charges, à l'attraction des « projections rétrospectives » où l'enquête historique se laisse fatalement enfermer (p. 366). S'agissant de la Révolution et de la Terreur, cette échappée latérale vers « une de ces zones opaques autour desquelles tourne la littérature » (p. 423), zone aveugle, selon Domecq, de la dynamique des recherches menées par les historiens, doit correspondre à un déplacement, qui se dessine en filigrane, d'un concept du tragique à un autre : au paradigme de la *crise*

tragique, formalisé par la poétique aristotélicienne, centré sur le paroxysme de l'an II et sur son acmé de Thermidor, il convient de préférer un tragique métaphysique propre à hypostasier les lois et les forces historiques jetées pêle-mêle dans la forge révolutionnaire : institutions, classes, monnaies, morales, mythes, concentrés par la figuration qu'en offrent les dieux de la tragédie tels que les représentent les « ombres sacrées dans le théâtre d'Eschyle ». ²⁹⁾ Appliqué concrètement à l'objet d'histoire qui nous occupe, un tel programme commande de s'extraire des problématiques indéfiniment ressassées par les historiens, sur lesquelles Domecq ne craint pas d'affirmer que toute la lumière possible a été faite, de la guerre civile et des mécanismes pervers d'une Terreur émanée de l'utopie démocratique, pour élargir l'échelle de temporalité à la violence originaire de l'Ancien Régime contre une société écrasée par une oppression multiséculaire.

Il est permis de penser que cette volonté de réorienter la réflexion vers « le ressort de violence à l'initiale de tout le cycle de violences qui s'enchaînent pendant la Révolution » (p. 423), ne présente au fond guère d'originalité : en dépit de la sophistication de l'appareil théorique et rhétorique qui la soutient, ne se laisse-t-elle pas aisément annexer par les clivages idéologiques, voire partisans, qui structurent l'histoire de l'historiographie révolutionnaire ? *Nihil novi sub sole*, aurait pu rétorquer Chateaubriand ³⁰⁾, si durement épinglé par Domecq, qui se sert de lui comme repoussoir avec une certaine complaisance. Il est d'ailleurs étrange que ce plaidoyer pour la prise en compte du temps long, et l'ampleur du surplomb métaphysique dont il fonde l'ambition, soient circonscrits dans une unité de temps aussi étroite – *les derniers temps* de Robespierre. Pour démêler cette contradiction, on remarquera que la logique de Domecq constitue l'antithèse exacte des règles sur lesquelles Paul Ricoeur, *la même année*, assoit le type de mise en intrigue prescrit au récit historique. Coïncidence significative, c'est la critique de la formule par laquelle François Furet a résumé son analyse du charisme de Robespierre, qui a conduit Ricoeur à affirmer la pertinence heuristique de la poétique aristotélicienne de la tragédie dans la constitution d'un savoir historique délivré des biais idéologiques :

Mais le jacobinisme n'est pas seulement une idéologie, c'est une idéologie qui a pris le pouvoir. [...] Dire qu'il [Robespierre] incarne une idéologie [...], c'est seulement, comme dans la tragédie grecque, nommer le thème qui correspond à l'intrigue. Or c'est l'intrigue qui fait « que *la Révolution parle à travers lui son discours le plus tragique et le plus pur* ». On a déduit de l'idéologie jacobine « le plus pur » de l'événement, mais non « le plus tragique ». ³¹⁾

La défiance que Domecq nourrit à l'endroit de la poétique aristotélicienne n'est-elle pas

au fond, malgré des attendus idéologiques diamétralement opposés à ceux de Furet (celui-ci veut démythifier Robespierre, Domecq cherche peu ou prou à réactiver son aura légendaire), justiciable des mêmes reproches ? De fait, il est difficile de se défendre de l'impression qu'à chaque fois qu'il se risque à énoncer directement, en son nom propre, une opinion ou une interprétation, le discours de Domecq perd sa vibration singulière, son relief littéraire ou poétique, et se fige dans une doxa parmi d'autres. Ce constat ne revient pas à invalider *a priori* les points de vue qui s'expriment sous cette forme, mais à marquer leur extériorité par rapport aux enjeux théoriques qui motivent l'écriture du texte : celle-ci doit se fonder sur d'autres registres de sens.

La mise au jour du dispositif sémiotique qui sous-tend la cohérence de l'ouvrage procèdera donc d'une approche oblique de l'unité de temps affichée dans le titre. Au lieu d'y voir la représentation frontale et canonique (et, dans cette optique, manquée) d'une crise tragique, il apparaît plus fécond d'y débusquer les signes d'une écriture de la trace, de l'anamorphose, de l'apparition et de la disparition. L'univers historique concentré dans la lunette de ces « derniers temps » est un séjour des limbes, où se réfractent avec un tremblement spectral les histoires qui auraient pu être, et que l'Histoire a dû refouler pour advenir telle que les historiens l'ont saisie. Avant même de fonder une philosophie de l'Histoire, ce registre est adéquat à deux phénomènes auxquels Domecq confère à dessein valeur de symboles de la période qu'il considère : d'une part, le fait troublant que le jacobinisme, en dépit du soutien solide qu'il paraissait s'être attiré, se soit subitement volatilisé après la chute de Robespierre ; d'autre part, tout au long de ces quatre décades, les retours secrets et nocturnes de l'Incorruptible dans les bureaux du Comité de Salut Public dont il a pourtant déserté les travaux. Étayés l'un et l'autre par une analyse documentaire scrupuleuse, ces faits se prêtent tous deux à des effets esthétiques puissants, qui poursuivent la veine cinématographique inaugurée dans la préambule. Le premier ramène à la surface une image noyée dans le flux de l'Histoire, il exhume l'énigme de cette disparition même, escamotée à la fois par ce qui l'a précédée, soit l'intensité et l'authenticité de la ferveur populaire qui porta Robespierre, et par ce qui est venu après, c'est-à-dire la prégnance de l'idéologie jacobine dans la culture politique du pays (incluant, avant le lent et obscur travail de réacclimatation mené au long du XIXe siècle, l'ambiguïté du moment bonapartiste) : c'est une sorte de *Blow up* du jacobinisme, pour recourir à une référence filmique qui ne sera pas incongrue, dans la mesure où elle donnera un aperçu de la dialectique réglant les rapports de la temporalité interne du livre et de la durée dans laquelle elle est immergée : de même que l'image-témoin de la pellicule tirée par le photographe de *Blow up*, les « derniers temps » de Robespierre ont pour fonction de recomposer une histoire qui se raconte autrement quand la mise au point n'est pas faite sur eux. Quant au fantôme qui hante le Comité, ses glissements furtifs dans la solitude et la pénombre, sa présence repérée après-coup à la signature qu'il

appose nuitamment aux arrêtés pris par ses collègues, tous ces schèmes narratifs participent des riches topoi de la maison hantée et des revenants, qui ont nourri une longue tradition du fantastique, du roman noir et du film noir : ce Robespierre-là semble surgir, par anticipation, *d'entre les morts*, comme pour dicter au Comité un *testament du docteur Mabuse*...³²⁾

L'écriture de Domecq trouve donc son point d'orgue dans le motif de la vision, dont d'autres signaux sont disposés par le statut particulier accordé aux personnages de David et de Vivant Denon, un peintre, un dessinateur, spécialisés donc tous deux dans les arts visuels. Il est flagrant en effet que les rencontres entre Robespierre et ceux-ci dérogent à la prudence observée d'ordinaire par Domecq quand il s'agit d'insérer le cercle privé dans la trame publique, historique, des événements reconstitués par le truchement de l'archive : avec Vivant Denon, qui vient faire son portrait, comme avec David, avec qui il s'entretient de ses tableaux célèbres, *Marat assassiné* et *Le martyre du jeune Barra*, les conversations de Robespierre sont livrées sur un registre de véridicité que ne tempère aucune des notations conjecturales entourant la citation de documents.³³⁾ Significativement, ce régime d'omniscience est étendu aux dialogues avec un autre personnage, Saint-Just, que Domecq inscrit dans une topique illustrée auparavant par Malraux, celle d'un artiste de la politique, d'un poète de l'action.³⁴⁾ Cette inclusion corrobore l'importance que Domecq attache à la recherche d'une alternative au choix binaire du récit historique ou de la fiction littéraire. Idéalement campé en peintre d'histoire, l'écrivain renvoie dos-à-dos l'historien et le romancier – le « poète d'histoire ». Sa volonté de frayer une troisième voie prend appui sur le soin qu'il met à récuser les artifices employés par l'un comme par l'autre.

Au sujet de l'historien, il faut revenir à la présentation par l'écrivain de sa « méthode *inqualifiable* », dont nous n'avons fait plus haut qu'une mention succincte. Ce qui est très frappant quand on fait une lecture attentive du passage, c'est que Domecq, sous couvert de critiquer la *méthode* historique, s'en prend en réalité à la *pratique* des historiens : son propos n'est pas de corriger les défauts et les manques de l'historiographie, plutôt de *prendre en défaut* les *manquements* des historiens à une « honnêteté [qui] tient de la gageure » (p. 198), d'accuser, en le parcourant à rebours, l'écart entre les mobiles et la conduite de leur recherche. Le jugement sévère porté sur l'historien – « des questions actuelles ou personnelles l'ont en secret porté à interroger telle ou telle époque passée, mais ces questions ne sont pas celles du passé, qu'elles vont distordre et faire mentir, alors l'historien les fait taire, les occulte » – trouve aussitôt son pendant dans la profession de foi de l'écrivain – « Je ferai le contraire [...]. Moi, je dois marquer une pause. Non pas pour restituer si peu que ce soit les questions qu'a pu se poser Robespierre, mais pour me poser, en me laissant hanter par lui, les questions qui m'ont inconsciemment porté à lui. » (*Ibid.*)

Cette attaque à front renversé, au regard de la configuration topique du débat entre histoire

et littérature, prend aussi sous son feu les modes traditionnels de représentation littéraire de l'Histoire : la cible, c'est le roman historique, que Domesq rejette sans appel :

Il n'était pas question pour moi, lorsque je croisais mon point de vue avec celui des historiens de la Révolution, de faire ce qu'on appelle « de la littérature avec l'Histoire », c'est-à-dire de combler les trous de l'Histoire, ses lacunes, ou la faire revivre, la mettre en relief, en mêlant l'avéré à l'hypothétique, le prouvé au fictif. Croyant enrichir l'un par l'autre, on perd sur les deux tableaux : la fiction son crédit et le savoir ses preuves. (p. 367)

Un tel refus est corrélé à une intuition dont l'écrivain déduit le principe cardinal de son ouvrage. On peut y discerner une triple composante, correspondant aux divers aspects que revêt l'affinité essentielle postulée entre Révolution française et écriture littéraire, dont découle la légitimité de cette entreprise « *inqualifiable* », ainsi que ses réquisits en matière de style. Cette affinité s'enracine dans une conception de la démocratie comme « art politique »³⁵, laquelle conception donne à l'écrivain un accès privilégié aux arcanes du pouvoir, délogeant l'historien de sa position traditionnelle de médiateur des *arcana imperii* : « L'art montre et démonte l'art politique », affirme Domesq à propos de Tolstoï et de sa pénétration sans égale de la stratégie de Koutouzov (p. 356). Elle dérive aussi d'une perception de la Révolution française comme « extase politique » (pp. 424-426) représentant l'acmé de l'expérience existentielle caractéristique de la modernité : la construction et l'affirmation de l'individu moderne dans l'aventure de l'action historique, préparées par les Lumières qui en établirent le socle philosophique, devaient trouver un terrain particulièrement fécond dans l'essor du genre romanesque. À condition de ne pas réduire celui-ci à un avatar obsolète, le roman historique, et de prendre en compte la prodigieuse dynamique de son foisonnement formel : c'est le troisième attendu qui préside au projet de Domesq, et l'on pourrait le résumer par une antimétabole où se disent les pouvoirs de la littérature : toute *littérature de la Révolution* doit être la synthèse et le prolongement des *révolutions de la littérature*.

Cet axiome, qui a connu de nombreuses et fortes illustrations, de Hugo à Kundera³⁶, fonctionne efficacement, chez Domesq, comme matrice d'une écriture expérimentale. L'expérimentation comporte une phase de déconstruction, mise en œuvre surtout dans le premier des quatre actes qui scandent le texte, « Où se noue l'histoire », selon le titre annoncé à la fin du préambule. Cette analyse de la situation politique du printemps de l'an II, fondue dans la trame d'un récit qui retrace les prodromes du complot contre Robespierre, s'offre à lire comme un pastiche d'histoire romantique à la Michelet. On y retrouve toutes les composantes du genre : les portraits des protagonistes, mêlant psychologie et commentaires politiques, augmentés d'anecdotes rapportées de sources plus ou moins fiables ; la reconstitution des

séances de la Convention au fil d'archives habilement sélectionnées, reproduites et résumées, montées dans une combinaison fluide de *diegesis* et de *mimesis* ; la reconstitution des séances du Comité de Salut Public, nécessairement hypothétique puisque tributaire de mémoires et de témoignages minutieusement soupesés. Il n'est pas jusqu'à une ficelle narrative tout à fait typique de Michelet (laquelle signale d'ailleurs, dans l'œuvre d'un historien qui contribua au nouvel âge scientifique de l'historiographie révolutionnaire, Jaurès, la part d'inspiration explicitement puisée chez Michelet³⁷⁾), que Domecq ne fasse sienne : l'intégration du narrateur à la diégèse, dans la fonction de relais d'une parole fictive attribuée aux personnages historiques, dont il feint d'être l'allocutaire.

Cette imitation d'un style daté de récit historique donne au texte la forme d'un palimpseste. Caractérisation ambiguë, qui signale son appartenance à la fois à la littérature, puisque la nature de celle-ci est d'être prise dans les jeux de l'intertextualité, et à l'historiographie, puisque le lot de tous ceux qui écrivent sur l'histoire est de se confronter à des sources primaires et secondaires, et de réordonner les informations reçues à travers tout un ensemble de filtres. Le double sens du concept d'histoire prête d'ailleurs à l'acte d'écrire sur l'histoire une polysémie révélatrice : ce qui est écrit à propos d'événements passés l'est aussi, indissociablement, à partir des commentaires qu'ils ont suscités, et l'objet de cette écriture est visé à travers un texte antérieur, réécrit. Le travail de la forme auquel se livre Domecq exhibe cette recherche d'une voie neuve dans la cartographie du savoir acquis sur la Révolution française, et d'une voix singulière dans le concert mémoriel. Sa *littérarité* peut se reconstruire comme la trace de cette recherche inaboutie : les questions sans réponse, les lacunes irréductibles du récit et de l'interprétation, sont converties en littérature, c'est-à-dire déposées dans des formes littéraires identifiables comme telles, car elles sont empruntées, comme on va le voir, aux innovations expérimentales que les écrivains du XXe siècle ont appliquées à l'objet de la *mimesis* romanesque ainsi qu'aux instances énonciatives de celle-ci. La structure symétrique du livre offre à cet égard un repère essentiel. À la première partie démarquée de Michelet, fait pendant la quatrième et dernière partie, « Où il meurt », qui renoue le fil de la chronique des événements publics de Thermidor, concentrée sur l'acmé de la crise, l'unité de temps des trois derniers jours : le discours-testamentaire du 8 à la Convention, sa reproduction le même soir à la tribune des Jacobins, les complots de la nuit, la séance parlementaire fatidique du 9 qui déboucha sur la mise en accusation de Robespierre et de ses partisans, sa libération par la Commune et la lugubre veillée d'armes de l'Hôtel de Ville, puis l'assaut des gendarmes dépêchés par la Convention, la blessure à la mâchoire, la comparution expéditive devant le Tribunal révolutionnaire, les apprêts de l'exécution ; le récit s'arrête, net, à la chute du couperet sur Robespierre. Or cet enchaînement d'événements, usé d'être passé et repassé par tant de récits historiques et littéraires, d'évocations théâtrales, est gagné par l'inconsistance, et le narrateur

par une sorte de lassitude à devoir dévider le même fil, comme si l'écriture s'irritait d'être impuissante à changer la teneur de l'histoire qu'elle prend en charge. Écrire l'histoire de la Révolution, en 1982, c'est faire l'épreuve d'une destitution des pouvoirs de l'écriture politique, et faire le deuil d'une mystique française de l'intellectuel révolutionnaire ou républicain. Pourtant, de ce deuil, une littérature et une poésie peuvent advenir. Cela passe par une mutation stylistique. Les phrases, d'abord tenues, avec une précision chirurgicale et une minutie de procès-verbal, sur chaque détail, chaque moment, chaque parole, tendent à se disloquer, et leur armature syntaxique à se déliter, parfois désertée par la ponctuation même. C'est, bien sûr, que le carburant de l'écriture vient à manquer : à partir du 9 thermidor, la source à laquelle elle s'alimente se tarit, du fait de l'extinction de la parole de Robespierre, laquelle, dès le préambule, avait donné au texte son rythme et sa chair.

On a donc affaire à un procédé original, non mimétique, de *transcription*³⁸⁾ littéraire de l'histoire, et c'est dans la forme de l'écriture qu'il convient de déchiffrer les structures de signification et d'intelligibilité de l'événement. Car une beauté poétique étrange naît alors de cet amuïssement du discours historique, qui de plus en plus s'énonce à travers des paragraphes désarticulés, des phrases inachevées, des dialogues elliptiques. Ces bribes éparses marquent l'arrachement du texte à la rationalité discursive, son entrée dans un autre ordre, un autre rythme, une autre voix. Comment nommer cette forme ? Le sentiment poétique dont on est saisi est corroboré par l'éclatement typographique de la continuité textuelle en alinéas parfois très courts, par la prolifération des blancs et des retraits qui les cernent, sans rapport avec les unités syntaxiques. On est en présence d'une forme de verset, venue féconder l'écriture de l'histoire en y transfusant les qualités issues de sa double veine, ancienne et moderne.³⁹⁾ Le récit se voit, d'un côté, ranimé par le souffle d'une incantation appliquée à fouiller un mystère des origines qui aurait été dérobé, par l'effacement du souvenir de thermidor, aux annales de la Nation moderne ; et, de l'autre, livré à la discontinuité et à l'instabilité discursive dont les usages et les conceptions modernes du verset ont fait le signe de la perte de repère du sujet contemporain.⁴⁰⁾ Tout se passe comme si l'historien avait trouvé dans la singularité de cette forme mouvante, impossible à fixer dans une définition, le moyen de consigner son errance désemparée dans le labyrinthe de la psyché robespierriste et de la scène primitive de la France moderne.

À cet effet concourt une autre particularité du texte, inséparable de l'oralité du verset : la confusion qui s'instaure entre les instances de l'énonciation. Ce n'est pas seulement que le personnage historique est diffracté entre les trois personnes grammaticales, je, tu, il. C'est surtout que le système des sujets verbaux se trouve décroché de tout référentiel stable, et emporté dans un flux d'indentifications labiles : les positions du locuteur, de l'allocutaire, et du tiers, sont occupées alternativement par le narrateur, par son protagoniste, voire par un autre personnage. La plus frappante application du procédé apparaît en effet dans la troisième partie

du livre, « Où l'on s'interroge ». Conformément à la structure symétrique que nous avons mentionnée plus haut, cette troisième partie répond à la deuxième, qui explorait la sphère privée de Robespierre, à travers ses relations avec la famille Duplay, avec Saint-Just, avec les artistes David et Vivant Denon. Dans la troisième partie, ce cadre domestique, familial, fait place à une intimité de nature onirique : à la faveur d'un discret voyage de l'Incorruptible à Ermenonville juste avant le dernier acte de sa vie (Romain Rolland avait pareillement spéculé sur un tel déplacement⁴¹⁾), Domecq s'attache à restituer l'intensité affective extrême du commerce intellectuel et moral que Robespierre a toujours entretenu avec la pensée de Rousseau, comme avec le modèle qu'offrait le spectacle de sa vie. C'est là que le texte, sans se limiter à la mise en scène somme toute banale d'une conversation avec l'ombre du philosophe réapparue pour la circonstance, se saisit de ce *topos* pour développer la prouesse d'écriture vertigineuse d'un entretien à trois, incluant le narrateur, où les voix se confondent et les positions temporelles et historiques s'échangent : le tourniquet des pronoms personnels dans les didascalies du dialogue donne parfois l'impression que Rousseau devient juge de Maximilien, en empruntant la voix du narrateur et sa connaissance de l'histoire future.

On peut penser que ce passage renferme la clef de l'expérience indissolublement littéraire et historique que Domecq a voulu éprouver et faire éprouver en écrivant à sa manière l'histoire de la Révolution. En associant Rousseau comme partenaire de ce jeu avec Robespierre, l'écrivain desserre l'étau un peu étouffant d'un face-à-face inéluctablement voué à s'enfermer dans l'alternative stérile de l'admiration et de l'exécration : le tiers introduit du jeu, précisément, qui permet de se livrer à l'empathie tout en mettant à distance le problème historique de ce que nous devons à Robespierre, de la place qui lui est due dans notre mémoire, puisque le rapport entre Rousseau et Robespierre peut être observé comme le décalque du rapport que le narrateur établit avec Robespierre. Et il est tout à fait remarquable que le mode d'emploi de ce jeu pour la maîtrise de la mémoire historique soit essentiellement tiré de protocoles littéraires, et des vertus propres de la littérature : le brouillage des actants narratifs, l'interférence des voix du récit, portent la trace de Faulkner, de sa manière de transcrire *le bruit et la fureur* de l'Histoire.⁴²⁾ L'indistinction et l'échange des points de vue, leur réfraction réciproque, renvoient au système théorique de Bakhtine, et permettent de promouvoir le *dialogisme* comme le paradigme d'un rapport lucide à l'histoire et à la mémoire.⁴³⁾

On ne s'attardera guère sur le livre de Pierre Michon, *Les Onze* (2009), sauf pour dire en quoi il nous semble marquer une régression de l'appréhension littéraire de l'histoire à laquelle Domecq a tenté de donner une forme.⁴⁴⁾ Michon n'offre en effet, à nos yeux, qu'un recyclage roué des supercheries traditionnelles du roman historique. Fabulant l'existence d'un tableau qui aurait représenté en majesté les membres du Comité de Salut Public de la Grande Terreur,

en 1794, Il agence autour de cette *ekphrasis*, qui forme le cœur de son livre, un montage à trois niveaux : celui de la diégèse, avec la biographie du peintre, et les circonstances assez troubles de la commande et de son exécution ; celui de l'intégration de la diégèse à l'historiographie révolutionnaire et à l'histoire littéraire, la fabulation de ce tableau entraînant mécaniquement celle de deux commentaires, attribués à Michelet et à Baudelaire ; et celui d'une herméneutique *ad hoc*, prise en charge par le narrateur, qui déploie à travers ce dispositif son interprétation des énigmes que le savoir historique constitué sera toujours, selon lui, impuissant à dissiper. La clef de toute cette construction se trouve probablement dans le passage suivant, où le narrateur interpelle le lecteur :

Le tableau si improbable, qui avait tout pour ne pas être, qui aurait si bien pu, dû, ne pas être, que planté devant on se prend à frémir qu'il n'eût pas été, on mesure la chance extraordinaire de l'Histoire et celle de Corentin [le peintre]. On frémit comme si on était soi-même dans la poche de la chance. (p. 43)

L'ironie du procédé appliqué ici doit s'apprécier par comparaison avec une ficelle analogue qu'emploie Hugo pour accréditer la vraisemblance de sa fiction et effectuer sa suture avec le référent historique : à la fin du portrait de Cimourdain, il est écrit : « Personne aujourd'hui ne sait son nom. L'histoire a de ces inconnus terribles. »⁴⁵⁾ Dans les deux cas, il s'agit de reverser sur une lacune du réel la vacuité ontologique de la fiction. Il est vrai que le sens du geste est presque inversé. Là où Hugo désigne un blanc de la mémoire, qui fait défaut à l'histoire, assimilée à son histoire, Michon fabrique un objet historique surnuméraire, qui accuse en creux et pallie du même mouvement le manque ontologique de l'histoire même. Mais le mode d'intervention de la fiction sur l'Histoire a-t-il radicalement changé depuis l'époque du roman historique ? Certes, il ne s'agit plus de la concurrencer, plutôt de la constituer, en sa matière comme en son discours.

Et quel discours sur la Révolution Michon entend-il tenir ? La comparaison avec Domecq permet d'observer le retour de deux thèmes, qui reçoivent un éclairage sensiblement différent chez Michon. D'abord, l'apparement de l'exercice du pouvoir à un art, ou plus exactement le dévoilement d'une *praxis* et d'un *ethos* artiste dans l'action politique : la Révolution, par son ambition fondatrice et sa dimension démiurgique, fait à cet égard figure de révélateur, de mise à nu. Mais, là où Domecq y voyait finalement la noblesse du politique, Michon, en esthète altier qu'il a toujours été, flétrit avec une ironie mordante l'impasse tragique de la croyance des Lumières dans une vocation de la littérature à l'universel, et dans sa légitimation par un transfert de sacralité dont elle aurait la responsabilité. Michon remet ses pas dans ceux des plus âpres détracteurs de l'emprise des lettres sur la politique révolutionnaire, et de l'infatuation lettrée des chefs jacobins : son discours ne fait au fond que démarquer ceux de Tocqueville et

de Taine, même s'il leur imprime le cachet de son style flamboyant : la longue et sarcastique revue des tentatives littéraires médiocres et avortées des membres du Comité constituée à cet égard un morceau de bravoure.⁴⁶⁾

Mais un deuxième thème aux résonances tocquevilliennes se noue à celui-ci : Michon affiche le même parti-pris historiographique que Domecq, en faveur d'une remise en perspective de la Révolution avec la longue nuit de l'Ancien Régime, et il place le même accent sur le poids des souffrances et des humiliations qui explique la violence de la déflagration révolutionnaire. Ou plutôt cette analyse informe-t-elle de façon implicite la construction et les proportions du livre, dont une bonne moitié s'attarde, en amont de la Révolution, sur l'itinéraire d'une obscure famille du Limousin, dont le personnage imaginaire du peintre est issu. En fait, cette analepse est contenue dans l'exposé de cette généalogie familiale, qui, de proche en proche, fait du geste du peintre répondant à la commande du Comité l'émergence d'une longue poussée hors de la fange où étaient courbés les ouvriers en terrassement analphabètes du Limousin : Corentin est le produit de l'alliance d'une aristocratie de vieille souche et d'une bourgeoisie préindustrielle ayant édifié sa fortune sur la souffrance de ces ouvriers ; alliage complété, compliqué, épicé, par une greffe issue de ce peuple d'humiliés et d'offensés, laquelle greffe se développa, au contact des puissants qui l'accueillirent, dans le sens réactif de la bohème littéraire. Au croisement et au point de fuite de tous ces déterminismes enchevêtrés, le geste du peintre en condense et en libère toutes les forces inconscientes. Et il revient à l'écrivain-commentateur d'en déplier les significations, lui qui, par contraste avec les subtiles modulations interrogatives de Domecq, aime à user d'un ton sec et autoritaire pour inculquer à son lecteur le juste point de vue sur le tableau :

Nous pouvons de nouveau nous tourner vers *Les Onze*.

Onze Limousins, n'est-ce pas ? Onze Limousins drus. Onze barons drus, levés et regardant entrer votre mère jeune et nue dans la salle basse d'un château du marquis de Sade. Onze blondinets coupant des têtes, c'est-à-dire tranchant dans les jupes de leur mère. (p. 74)

Il est permis de penser que cette clef psychanalytique est excessivement réductrice, et que, sous couvert de percer à jour un mystère historique, elle ne fait que le déplacer en dehors de l'histoire. La conclusion du livre est symptomatique à cet égard, en ce qu'elle aboutit à une identification radicalement anhistorique des figures du Comité de salut public :

Et puisque nous y sommes, vous et moi, c'est soudain devant n'importe quelles bêtes divines que nous nous tenons ici, pas seulement les chevaux mais toutes, les bêtes

cornues, les bêtes qui aboient, les autres bêtes rugissantes qui se retournant soudain bondissent sur le roi dans les chasses de Ninive, les grandes menaces frontales qui nous ressemblent et ne sont pas nous. Celles qu'on peintes au commencement de tout, avant l'Assyrie et saint Jean, avant l'invention de la charrerie et de la cavalerie, bien avant Corentin et le pauvre Géricault, au temps des grandes chasses, au temps des gibiers idolâtrés et redoutés, divins, tyranniques, sur les murs profonds des cavernes.

C'est Lascaux, Monsieur. Les forces. Les puissances. Les Commissaires.

Et les puissances dans la langue de Michelet s'appellent l'Histoire. (pp. 136-137)

Conclusion

Il resterait à se demander de quoi cette involution spectaculaire de la représentation littéraire de l'histoire révolutionnaire est le signe : que dit-elle du quart de siècle qui sépare le livre de Domecq de celui de Michon ? Le double tournant dont il a été question au seuil de l'étude que nous avons consacrée à Domecq (l'épuisement de la mythologie révolutionnaire de la gauche française, la montée en puissance du paradigme critique porté par Furet dans l'historiographie révolutionnaire), ne tarda pas à s'accomplir dans la philosophie de la fin de l'Histoire qui prit dans ses rets les révolutions de l'Europe orientale – au prix d'une forclusion de *l'ironie de l'Histoire*, c'est-à-dire de l'interrogation contenue dans le paradoxe de ce surgissement révolutionnaire inopiné : la mise à bas d'un système tyrannique qui était l'aboutissement, sinon le produit, d'une dynamique révolutionnaire enclenchée par la Révolution française, puisait en effet elle-même aux sources de l'élan émancipateur inaugural. 89 contre 93 : c'était comme si l'Histoire en marche *mettait en procès*, au double sens d'un jugement et d'une reconfiguration des événements, une Histoire passée prête à se figer dans le culte de la commémoration. Or, juste avant que l'idée de révolution ne soit à nouveau relancée, puis à nouveau stoppée, ou à tout le moins, remise en question, sur l'autre rive de la Méditerranée, à l'orée des années 2010, le projet de Michon joue avec ironie d'un dispositif de commémoration négative : ce tableau du Grand Comité, que l'on aurait dû inventer s'il n'avait pas existé, désigne en creux un trou de mémoire de la geste républicaine. On manque peut-être un peu du recul nécessaire pour rendre raison de ce retour du refoulé terroriste. Le fait est qu'il participe indiscutablement d'un air du temps, comme l'illustre la coïncidence de la création, cette même année 2009, de la pièce *Notre terreur*. Le caractère extraordinairement inventif du mode d'appropriation appliqué à cette page d'histoire par le collectif d'acteurs acéphale de la compagnie « D'ores et déjà », par opposition aux ficelles un peu surannées que tire Michon, n'est pas dans notre propos.⁴⁷⁾ Il nous suffira de constater que

cette conjonction totalement fortuite, et pour le coup réellement symptomatique, établit que la France n'en a pas fini avec la Terreur révolutionnaire, et que le relief d'un objet d'histoire se mesure à la part que prennent les écrivains et les artistes à sa construction, à égalité avec les historiens.

Notes

- 1) Sur le sujet dont nous allons traiter, il existe bien sûr une bibliographie abondante, dont nous ne saurions offrir ici ne serait-ce qu'un mince aperçu. Il nous semble néanmoins que la question attend toujours sa synthèse : elle ne se présente que sous la forme d'études particulières réunies dans des volumes collectifs. Le spectre chronologique est globalement couvert par les titres suivants : *La Légende de la Révolution*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand (juin 1986), recueillis et présentés par Christian Croisille et Jean Ehrard, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Blaise-Pascal (Clermont-II), Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, 1988 ; *La Légende de la Révolution au XXe siècle : de Gance à Renoir, de Romain Rolland à Claude Simon*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet et Philippe Roger, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Flammarion, 1988 ; *La Révolution française et la littérature*, Presses Universitaires de Kyoto, 1992 ; *Révolution et littérature, 1789-1914*, sous la direction de René Pomeau, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 90e année, n° 4-5, Armand Colin, 1990.
- 2) Nos citations seront tirées de l'édition de référence, *Le Nouveau Paris*, édition établie et présentée par Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994. Jean-Claude Bonnet a dirigé la publication, chez le même éditeur, de trois autres volumes de Mercier : les deux tomes du *Tableau de Paris* (1994), ainsi que *Mon bonnet de nuit, suivi de Du théâtre et de Textes critiques* (1999). Ce travail éditorial s'est accompagné, toujours au Mercure de France, d'un recueil d'études, *Louis Sébastien Mercier (1740-1814) : un hérétique en littérature* (1995). On recommandera par ailleurs à l'attention une étude publiée dans le cadre d'un colloque du Bicentenaire qu'organisa l'Université de Kyoto : Hiroshi Hara, « Paris sous la Révolution dans *Le Nouveau Paris* », *La Révolution française et la littérature, op. cit.*, pp. 79-101. On y trouvera un complément indispensable à notre optique, car H. Hara offre une synthèse lumineuse du contenu du discours de Mercier sur l'événement révolutionnaire et son impact social, politique, culturel, là où nous nous sommes attaché en priorité à sa *forme*, et à la vision qu'elle constitue spécifiquement.
- 3) Voir Pierre Frantz, « L'usage du peuple », *Louis Sébastien Mercier : un hérétique en littérature, op. cit.*, p. 57.
- 4) Voir Jacques Godechot, *Un jury pour la Révolution*, Paris, Robert Laffont, 1974.

- 5) Voir Claire Lemerancier et Emmanuelle Picard, « Quelle approche prosopographique ? », <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00521512/> . On peut considérer que *La vie des douze Césars*, de Suétone, constitue l'une des premières formes de prosopographie.
- 6) Voir Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Robert Laffont, Bouquins (2 vol.), 1979, t. II, pp. 263-264 ; Edgar Quinet, *La Révolution*, Paris, Belin, 1987, pp. 350-351.
- 7) Voir Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Seuil, 1990, pp. 138-166.
- 8) Si la généalogie de cette métaphore, analysée par Ernst Kantorowicz dans son ouvrage célèbre, *Les Deux Corps du Roi*, Paris, Gallimard, 1989, apparaît, en toute rigueur, circonscrite à l'Angleterre des XVI^e et XVII^e siècles, elle conserve toutefois une portée heuristique pour comprendre les fondements symboliques de la monarchie absolue en France. Louis Marin (*Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981), et Jean-Marie Apostolides (*Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981), lui ont donné un prolongement fécond.
- 9) « À l'audition, l'absence de merveilleux dans les faits rapportés paraîtra sans doute en diminuer le charme ; mais, si l'on veut voir clair dans les événements passés et dans ceux qui, à l'avenir, en vertu du caractère humain qui est le leur, présenteront des similitudes ou des analogies, qu'alors, on les juge utiles, et cela suffira : ils constituent un trésor pour toujours, plutôt qu'une production d'apparat pour un auditoire du moment. » Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponèse*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, traduction de Jacqueline de Romilly, pp. 183-184.
- 10) Guillaume Mazeau, *Le bain de l'histoire. Charlotte Corday et l'attentat contre Marat (1793-2009)*, Paris, Champ Vallon, 2009.
- 11) Voir Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, *Œuvres*, édition établie par Pierre Larthomas avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 125-126.
- 12) Cité par Jean-Claude Bonnet, « La littérature et le réel », *Louis Sébastien Mercier : un hérétique en littérature*, op. cit., p. 23.
- 13) Voir le numéro de mars-juin 1975 de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, *Le roman historique*, en particulier la contribution de Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », pp. 195-234.
- 14) Voir Mona Ozouf, *Les aveux du roman. Le dix-neuvième siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard, 2001, pp. 18-22.
- 15) Nous adoptons comme édition de référence celle que Guy Rosa a procurée dans la série des *Œuvres complètes* de Victor Hugo publiées par le Club Français du Livre, Paris, 1967-1970, vol. XV-XVI (I). Sa longue présentation liminaire apporte un éclairage très fouillé

sur l'histoire du texte, son esthétique, sa signification politique et philosophique. Nous lui empruntons les mises au point qui suivent.

- 16) Dans la Préface de *Cromwell*, bien évidemment (*Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, vol. « Critique », 1985, pp. 5-15 en particulier).
- 17) *Ibid.*, p. 25.
- 18) Voir Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique : du drame dans les faits au drame dans les idées*, Paris, Editions Honoré Champion, 1999.
- 19) Guy Rosa, « Quatrevingt-treize ou la critique du roman historique », *RHLLF*, mars-juin 1975, *op. cit.*, p. 338. L'ensemble de cet article dense est tout à fait passionnant et capital, même si nous nous éloignons des conclusions de G. Rosa, selon lesquelles le roman « profère la nécessité de son impuissance [...] à être une écriture non tragique de l'histoire » (p. 343).
- 20) Voir Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères* [1957], Paris, Gallimard (folio essais), pp. 21-22.
- 21) Victor Hugo, *Châtiments, Poésie* / Gallimard, 1977, p. 37.
- 22) Les stéréotypes qui ont eu cours sur Robespierre sont rassemblés et étudiés dans deux ouvrages collectifs : *Robespierre – Figure-réputation*, edited by Annie Jourdan, Yearbook of European Studies, Department of European Studies at the University of Amsterdam, Rodopi, 1996 ; *Images de Robespierre*, Actes du colloque international de Naples (27-29 septembre 1993), textes réunis par Jean Ehrard, avec le concours d'Antoinette Ehrard et Florence Devillez, Biblioteca Europea 7, Vivarium Napoli, 1996. On trouvera également quelques éléments dans la quatrième partie (« Robespierre in retrospect ») du volume collectif *Robespierre*, edited by Colin Haydon and William Doyle, Cambridge University Press, 1999.
- 23) Voir Guy Rosa, « Présentation de *Quatrevingt-treize* », *Œuvres complètes* de Victor Hugo, Club Français du Livre, *op. cit.*, pp. 234-255 ; voir aussi Claudie Bernard, *Le Chouan romanesque. Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo*, Paris, PUF, 1989, pp. 210-212.
- 24) Le texte fondateur de ce qui est plus un réseau qu'une école structurée autour d'une doctrine, est bien sûr l'ouvrage de François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1978. L'orientation qu'il donna aux études révolutionnaires trouva, une décennie plus tard, son mode d'expression adéquat dans la forme cohérente mais éclectique du *Dictionnaire critique de la Révolution française*, sous la direction de François Furet et Mona Ozouf [1988], Paris, Flammarion, 1992-1995, 5 vol. (*Événements, Acteurs, Institutions et créations, Idées, Historiens et interprètes*) : l'arborescence propre à la forme-dictionnaire est propice au déploiement des affinités intellectuelles, mais aussi des nuances, voire des divergences. La réflexion de Furet a eu pour continuateur le plus notable Patrice Guéniffey, *La politique de la Terreur : essai sur la violence révolutionnaire, 1789-1794*, Paris, Fayard, 2000.

- 25) *La Révolution française. Images et récits*, sous la direction de Michel Vovelle, Paris, Messidor, 1986 (5 vol.). L'originalité de l'apport à l'historiographie révolutionnaire de cet héritier de l'histoire sociale et du marxisme, ouvert à l'étude des représentations, qu'il n'aborde pas cependant dans l'optique déconstructionniste privilégiée par Furet, est bien résumée par Olivier Bétourné et Aglaia I. Hartig, *Penser l'histoire de la Révolution. Deux siècles de passion française*, Paris, La Découverte, 1989 (ouvrage que l'on est en droit, en revanche, de trouver d'une partialité excessivement malveillante à l'encontre de Furet).
- 26) L'ouvrage a d'abord paru au Seuil, dans la collection Fiction & Cie, en 1984. Dans la présente étude, on se réfère à la réédition procurée par Gallimard, dans la collection folio histoire, en 2011, augmentée d'une conférence sur *La fête de l'Être suprême*, et de l'essai *La littérature comme acupuncture*, dont il sera fréquemment question dans les pages qui suivent. On utilisera respectivement les abréviations *RDT* et *LCA* pour citer les deux textes.
- 27) David P. Jordan, « The Robespierre problem », *Robespierre*, ed. C. Haydon and W. Doyle, *op. cit.*, p. 18.
- 28) Cette discussion occupe une place assez importante : *LCA*, pp. 395-416.
- 29) En référence à un article de Jacqueline de Romilly, « Ombres sacrées dans le théâtre d'Eschyle », *Le théâtre tragique*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, Editions du CNRS, 1970, pp. 19-28.
- 30) « Qu'ai-je prétendu prouver dans l'*Essai ? qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil*, et qu'on retrouve dans les révolutions anciennes et modernes, les principaux personnages et les principaux traits de la révolution française. » (Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral, sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, édition établie par Aurelio Principato, avec la collaboration de Laura Brignoli, Vanessa Kamkhagi, Cristina Romano et Emmanuelle Tabet, Œuvres complètes, sous la direction de Béatrice Didier, I-II, Paris, Champion, 2009, p. 206.
- 31) Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, (3 vol., Points Seuil), t. I, *L'intrigue et le récit historique*, p. 393.
- 32) On nous passera la facétie de ce triple clin d'œil cinématographique, à Michelangelo Antonioni (*Blow up*, 1966) à Alfred Hitchcock – via Boileau-Narcejac, dont le roman *D'entre les morts* (Paris, Denoël, 1954) a été adapté par le « maître du suspens » sous le titre célèbre de *Vertigo* (1958) – et à Fritz Lang (*Le testament du docteur Mabuse*, 1932). On précisera d'abord que notre attention aux résonances que le travail de Domecq peut trouver du côté du cinéma est confortée par le fait qu'elle rejoint la démarche explicite de l'écrivain : celui-ci cependant se réclame d'un autre modèle, celui du cinéma politique à trame policière, du réalisateur italien Francesco Rosi, dans les années 1960-1970 (voir *LCA*,

- pp. 381-399 – en outre, le livre s'ouvre sur une dédicace à Francesco Rosi). On ajoutera que la référence à Fritz Lang paraît de nature à jeter un trouble : s'il est évidemment hors de question de hasarder un quelconque parallèle entre Robespierre et la cible cryptée éventuelle du film de Lang (un agitateur charismatique de l'Allemagne des années 1930, qui conçoit et pratique l'action politique comme la direction d'une association criminelle ...), il reste intéressant de pointer que la construction littéraire de Domecq peut prêter le flanc à de telles interprétations abusives. D'autant que celles-ci ne feraient que recouper des amalgames assez répandus dans certains milieux réactionnaires : où l'on vérifie que la transposition littéraire de l'histoire est un exercice fragile et risqué, et que l'écrivain y expose sa vulnérabilité aux récupérations de tout poil.
- 33) *RDT*, pp. 140-142 (avec Vivant Denon) ; 194-196 (avec David).
 - 34) *Ibid.*, pp. 154-158. Voir André Malraux, *Le triangle noir : Laclos, Goya, Saint-Just*, Paris, Gallimard, 1970.
 - 35) Voir Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
 - 36) De Kundera, il convient, dans le cadre de cette étude, de faire une mention particulière du roman *La Vie est ailleurs* (1973), qui utilise à plein les ressources du montage littéraire, du simultanésisme et de la polyphonie, pour saisir dans leur spécificité la logique et la structure des *révolutions* historiques, ainsi que la nature des enjeux existentiels qui y sont impliqués.
 - 37) Voir Jean Jaurès, *Histoire socialiste de la Révolution française*, édition revue et annotée par Albert Soboul, Paris, Editions Sociales, 1969-1972 (6 vol. et index), t. I, pp. 66-67, pour la référence à Michelet ; et t. VI, p. 202, pour la célèbre profession de foi jacobine que l'historien affecte d'offrir comme réponse à l'interpellation des mânes de héros révolutionnaires (« Avec qui es-tu ? Avec qui viens-tu combattre et contre qui ? Je ne veux pas faire à tous ces combattants qui m'interpellent une réponse évasive et poltronne... »).
 - 38) Voir Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
 - 39) Voir *Le verset moderne*, sous la direction de Nelson Charest, *Etudes littéraires*, Département des littératures de l'Université Laval, vol. 39, n° 1, automne 2007.
 - 40) Voir Antonio Rodriguez, « Verset et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine », *Ibid.*, pp. 109-124.
 - 41) Au onzième tableau de son drame, Robespierre [1939], *Théâtre de la Révolution* (3 vol.), t. III, Évreux, Le Cercle du bibliophile, Albin Michel, 1972, pp. 138-150 .
 - 42) William Faulkner, *Le bruit et la fureur* [1929], Gallimard (folio), pp. 182-196.
 - 43) Voir Mikhaïl Bakhtine, « Le plurilinguisme dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 122-151. J'ai moi-même, dans un article écrit en collaboration

avec Miura Nobutaka, émis l'hypothèse que les concepts élaborés par Bakhtine étaient propres à rendre compte du recours par Jaurès à une écriture littéraire dans son *Histoire socialiste* : le régime de virtualité mis en œuvre par la *fiction* étant capable d'opérer l'inscription dialectique de l'idée socialiste comme destination et vérité d'un événement, la Révolution française, dont elle n'était pourtant pas partie prenante. Voir エリック・アヴォカ、翻訳・注 三浦信孝、複数の道の交差点で歴史を書くジョレス、社会主義、フランス革命、日仏文化 (Revue de Collaboration culturelle franco-japonaise, n° 81, mars 2012, pp. 41-64. Ce texte fait suite à une conférence prononcée à la Maison franco-japonaise le 30 juin 2011, « Écrire l'histoire à la croisée des chemins : Jaurès, le socialisme et la Révolution française ».

44) Pierre Michon, *Les Onze*, Paris, Verdier, 2009.

45) *Quatrevingt-treize*, éd. citée, p. 349.

46) Voir, dans *L'ancien régime et la Révolution*, de Tocqueville, le chapitre intitulé : « Comment, vers le milieu du XVIII^e siècle, les hommes de lettres devinrent les principaux hommes politiques du pays, et des effets qui en résultèrent. » (éd. Gallimard, folio histoire, pp. 229-241). Hippolyte Taine, *Les origines de la France contemporaine. L'ancien régime. La Révolution*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, pp. 129-245, 391-410, 567-583.

47) Cette question fait l'objet de ma contribution au colloque « Comment la fiction fait histoire : emprunts, échanges, croisements », organisé par le département de langue et littérature françaises de l'Université de Kyoto en novembre 2011 : « Neuf acteurs en quête d'histoire : les jeux du théâtre et de la Révolution dans *Notre terreur* ». Actes à paraître.